

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ART D'INTERVENTION AU QUÉBEC COMME MULTIPLICITÉ
INTERSTITIELLE : ESTHÉTIQUE ET PRAGMATIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

NICOLAS RIVARD

JUIN 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À ce jour, cela fait près d'une dizaine d'années que je persévère en tant qu'artiste interdisciplinaire et acteur passionné des pratiques dites interventionnistes. Ce mémoire découle donc des nombreuses interrogations qui ont parsemé mon parcours. De plus, depuis 2007, je poursuis l'aventure de l'organisme artistique Péristyle Nomade au sein duquel j'ai été mêlé à plusieurs discussions des plus enrichissantes sur la valeur artistique des œuvres interventionnistes. À tort ou à raison, les gens avec qui j'ai pu dialoguer remettaient souvent en doute la valeur même de ces œuvres en tant qu'art puisqu'elles délaissent leur paramètres de visibilité artistique traditionnelle, préférant s'ingérer dans le réel plutôt que de s'exposer dans les murs blancs des institutions artistiques. Je conviens qu'il est difficile pour quiconque ne possède pas de connaissances sur l'évolution du domaine de l'art actuel de comprendre la portée esthétique de ces œuvres. Ces objections m'ont poussé à démontrer, je le souhaite, avec ardeur et rigueur la validité artistique de telles œuvres à travers ce mémoire. À ce titre, je remercie ma collègue et amie Catherine Lalonde-Massecar avec qui je partage ce combat depuis bientôt dix ans. Je remercie également tous les artistes, collaborateurs, partenaires, professeurs, chercheurs, publics, pigistes qui ont gravité autour des projets de notre organisme. Mais je remercie aussi tous ces gens qui m'ont poussé à approfondir mes arguments et ma perspective théorique. Parmi eux, mes amis Antoine Joie, Nicolas Rochette, Christian Guay-Poliquin, Manuel Laforme-Salvail se distinguent : ils ont été les piliers de ma réflexion. Cependant, ce nombre ne saurait être complet sans la mention extraordinaire de monoureuse Julie Richard qui, malgré les multiples embûches que j'ai pu mettre dans sa vie, a réussi à me soutenir tout au long de ce mémoire. Je lui dédie celui-ci en partie et j'espère qu'il servira d'exemple de persévérance à tes enfants ainsi qu'à nos futurs enfants. L'autre partie, je la dédie à mes parents, Christine Comeau et Jacques Rivard, qui ont toujours cru et soutenu ma passion artistique et ce, depuis l'âge de sept ans. P'pa, après ta thèse de doctorat, te revoici dans les annales de l'UQAM (hé m'maudit...)!

Ces remerciements ne sauraient être complets sans l'ultime mention de mon directeur de recherche, Patrice Loubier, qui a forgé et nourri ma rigueur intellectuelle tout au long du processus de rédaction, mais surtout, de correction! Je te remercie aussi pour les expériences d'enrichissement personnel et professionnel auxquelles j'ai pu prendre part à tes côtés.

Aussi, en tant qu'artiste et maintenant historien de l'art, j'aimerais remercier tous les acteurs du milieu qui ont croisé ma route et qui m'ont inspiré d'une manière ou d'une autre. Je ne saurais nommer votre nom ici puisque vous êtes nombreux sans compter que d'autres viendront encore, et ce, pour longtemps, malgré la difficulté à vivre de l'art actuel dans une société utilitariste.

Je tiens finalement à remercier tous les artistes étudiés dans ce mémoire qui m'ont offert une entrevue ou que j'ai croisé maintes fois grâce à nos intérêts communs : Jean-Maxime Dufresne, Jean-François Prost, Luc Lévesque, Christian Barré et Mathieu Beauséjour. Je suis sûr que d'avoir pu faire votre connaissance et d'avoir pu même créer des relations d'amitié avec certains d'entre vous, a pu étayer la consistance de mon propos.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'ART D'INTERVENTION COMME MULTIPLICITÉ INTERSTITIELLE	16
1.1 Art d'intervention : historique, contexte et stratégies	17
1.1.1 Politique et esthétique : création d'expériences	28
1.1.2 Tactiques interventionnistes	34
1.2 La multiplicité interstitielle	43
1.2.1 La ville-réseau et le terrain vague	52
1.2.2 L'interstice comme champ d'interaction	59
CHAPITRE II	
LA MULTIPLICITÉ INTERSTITIELLE APPLIQUÉE : TROIS TACTIQUES D'EXPÉRIMENTATION POLITIQUE	63
2.1 S'arrêter dans la ville-transit. Les interventions mobilières <i>Hypothèses d'amarrages</i> de SYN-	65

2.1.1	Constellation tactique et sauvagerie urbaine	73
2.1.2	Occuper le terrain vague	77
2.2	Intrusions spatiales. <i>Réfléchir par hasard pour un espace public agile</i> de Christian Barré	81
2.2.1	Mobilité et multiplicité	90
2.2.2	Détourner la publicité pour instaurer du dissensus	92
2.2.3	Du <i>call to action</i> vers l'image en tant que dispositif de visibilité et l'image pensive	97
2.3	Parasitage économique. <i>Survival Virus de Survie</i> de Mathieu Beauséjour ..	105
2.3.1	Résistance parasitaire	112
2.3.2	Tactique de subversion	115
CHAPITRE III		
LA MULTIPLICITÉ INTERSTITIELLE COMME PROJET POLITIQUE : EXPÉRIENCES ET PROCESSUS DE SUJECTIVATION		121
3.1	Projets et dispositifs de disponibilité	122
3.2	Expériences micrologiques	130
3.3	Production de subjectivités	134
CONCLUSION		140
BIBLIOGRAPHIE		148

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 SYN-, <i>Hypothèses d'amarrages</i> , 2001 à aujourd'hui, intervention en milieu urbain sur le site de la Fashion Plaza présente du printemps 2001 au printemps 2004. © SYN-	65
2.2 SYN-, <i>Hypothèses d'amarrages</i> , 2001 à aujourd'hui, intervention en milieu urbain (détail de la table située sur Fashion Plaza, 2001 – 2004) © SYN-	71
2.3 SYN-, <i>Sites d'amarrages</i> (capture d'écran du site Internet du collectif), dernière mise à jour : 2008. © SYN-	73
2.4 SYN-, <i>Hypothèses d'amarrages</i> , 2001 à aujourd'hui, intervention en milieu urbain dans l'espace résiduel délimité par des voies ferrées, le boulevard Saint-Laurent et le viaduc Rosemont-Van Horne. La table de pique-nique a été présente sur ce site du printemps 2001 à l'été 2003. © SYN-	78
2.5 SYN-, <i>Hypothèses d'amarrages</i> , intervention en milieu urbain dans une portion végétale longeant la rue Sherbrooke entre le boulevard Saint-Laurent et la rue Clark. La table de pique-nique a été présente sur ce site du printemps 2001 à l'été 2003. © SYN-.....	80
2.6 Christian Barré, <i>Réfléchir par Hasard pour un espace public agile</i> (simulation de Nicolas Rivard avec une véritable pochette aimantée), 2001, intervention en milieu urbain. Photo : Nicolas Rivard	82
2.7 Christian Barré, <i>Réfléchir par hasard pour un espace public agile</i> , 2001, photographie numérique (incluse dans le cd-rom). © Christian Barré	83
2.8 Christian Barré, <i>Réfléchir par hasard pour un espace public agile</i> (capture d'écran de la page d'accueil du cd-rom), 2001. © Christian Barré ..	98
2.9 Christian Barré, <i>Réfléchir par hasard pour un espace public agile</i> (détail de la fiche n° 1 du cd-rom), 2001. © Christian Barré	101

- 2.10 Walker Evans, *Kitchen Wall in Bud Field's House*, 1936, épreuve à la gélatine argentique, 20,3 x 24,8 cm. © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art 103
- 2.11 Mathieu Beauséjour, *Survival Virus de Survie*, 1999, Timbre, tampon encreur, billets de banque estampillés, vidéo et reliure à anneaux contenant des photocopies des inscriptions à la mine de plomb et à l'encre et des collages sur papier, 182 x 137 x 91,5 cm, collection Musée national des beaux-arts du Québec. © The CCCA Canadian Art Database 105
- 2.12 Mathieu Beauséjour, *Survival Virus de Survie*, 1991 – 1999, estampe sur un billet de deux dollars. © Mathieu Beauséjour 109

RÉSUMÉ

Ce mémoire repose sur le concept de multiplicité interstitielle élaboré par le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat (2006) afin d'approfondir les effets de réception d'un des aspects formels de l'art d'intervention : celui de la dissémination de dispositifs artistiques dans les interstices des pratiques du quotidien. Il ne s'agit pas ici de proposer une nouvelle nomenclature, mais plutôt d'observer les effets potentiels de ce type de diffusion auprès d'un public incident, rejoint hors du contexte artistique.

Ainsi, cette recherche prend forme en supposant que la dissémination de dispositifs artistiques dans différentes situations de vie sociale rend possibles des processus de subjectivation à même la dynamique de l'œuvre, reconfigurant ainsi les paramètres d'inscription des individus à l'intérieur des cadres normatifs de la ville. Cette hypothèse vise à répondre à un triple objectif : d'abord, cerner les enjeux théoriques et critiques de l'art d'intervention en regard de l'immixtion d'œuvres dans des espaces sociaux, politiques et économiques, pour ensuite définir les paramètres de la multiplicité interstitielle et, enfin, l'inscrire dans un cadre d'analyse esthétique afin d'entrevoir une lecture pragmatique de la tactique particulière de multiplicité interstitielle.

De plus, afin de cerner les différentes manifestations de l'interstice dans les activités sociales, nous avons choisi d'orienter cette recherche autour de trois œuvres qui se préoccupent chacune d'un champ d'expérimentation différent. Avec *Hypothèses d'amarrages*, le collectif SYN- s'intéresse au terrain vague comme espace urbain interstitiel. Christian Barré, pour sa part, s'intéresse à la ville comme espace de communication, constituant par là les fondements d'un interstice relationnel, par l'entremise de dispositifs renvoyant à un espace virtuel de rencontre (*Réfléchir par hasard pour un espace public agile*). Enfin, avec *Survival Virus de Survie*, Mathieu Beauséjour s'intéresse aux conditions interstitielles de la circulation monétaire et à sa prolifération dans les activités de consommation journalières.

Cette recherche tente de problématiser la réception d'œuvres par un public extérieur au domaine de l'art et les effets probables de la dissémination de dispositifs artistiques. Cependant, au cours de cette recherche, nous nous sommes rendu compte qu'il était plus ou moins possible d'examiner les effets concrets de la réception de telles œuvres puisque leur dissémination mène inévitablement à leur disparition dans les aléas des activités quotidiennes. C'est pourquoi cette recherche se conclut sur les effets premiers de leur apparition auprès de « spectateurs » incidents à partir des processus de subjectivation que leur réception oblige ou, du moins, suggère.

Mots clefs :

Multiplicité interstitielle – art d'intervention – art politique – espaces urbains – esthétique – Pascal Nicolas-Le Strat – SYN- – Christian Barré – Mathieu Beauséjour

INTRODUCTION

Depuis 2007, mon implication au sein de l'organisme artistique Péristyle Nomade, se spécialisant dans la production, la diffusion et la création en art d'intervention, m'a amené à découvrir une panoplie de pratiques et d'artistes dont les œuvres s'élaborent dans l'espace urbain et la communauté du quartier Sainte-Marie, à Montréal. Cela m'a également amené à me questionner sur les différents enjeux esthétiques de la pratique interventionniste, tout aussi variés que le sont les moyens employés pour parvenir à atteindre un public non averti voire non initié. Le sujet de cette recherche prend donc part au questionnement des rapports entre l'art et l'espace sociétal. En prenant appui sur une description générale de l'art d'intervention, on observe plusieurs points communs, tant au niveau des conditions sociales et politiques à partir desquelles les œuvres se construisent qu'au niveau des sujets qu'elles soulèvent. Cependant, on y remarque également des divergences au niveau des méthodes, des objectifs, des publics ou encore du statut même de l'artiste et qui incitent à approfondir le vaste champ de l'art d'intervention. En fait, tout se passe comme si l'histoire de l'art d'intervention était encore à faire. En effet, ces dissemblances semblent se ranger sous une pluralité de pratiques qui se fédèrent dans le champ générique de l'art d'intervention, mais dont la spécificité structurelle aurait tendance à les constituer comme des catégories disciplinaires à part entière.

Que ce soit sous le terme de *New genre public art* (Suzanne Lacy, 1995), d'esthétique relationnelle (Nicolas Bourriaud, 1998), d'art contextuel (Paul Ardenne, 2002), de *dialogical aesthetics* (Grant Kester, 2004) ou de *participatory art* (Claire Bishop, 2012) on observe que l'art d'intervention a longuement été désigné en fonction de son rapport au contexte et à un public extérieur au monde de l'art. Le terme d'art d'intervention s'est en effet imposé pour désigner ces pratiques qui sortent du confort du cube blanc pour s'immiscer dans l'espace social sous tous ses angles afin d'« intervenir » dans le

réel. Plus encore, nombre de ces œuvres s'attardent à un état particulier du monde dont les formations de pouvoir se définissent par « un ensemble de relations entre les hommes, les choses et les institutions produisant des effets de domination, de capture des flux de désir, de territorialisation des événements¹ ». Plus précisément, ce phénomène se manifeste à travers une conception aliénante de l'espace urbain qui, pour Henri Lefebvre², relève d'une organisation de l'espace par l'État et le système capitaliste favorisant la production, la circulation et la rentabilité des activités humaines. Ceci aurait pour conséquence l'effritement du lien social et la domination de l'espace urbain par son aménagement qui vise davantage à réunir toutes les conditions pour une « exploitation raffinée des gens à la fois comme producteurs, comme consommateurs de produits, comme consommateurs d'espaces³ ». Dans un texte rédigé en 1981, Félix Guattari poursuit dans le même ordre d'idée en proposant le terme de « Capitalisme Mondial Intégré » qui se définit ainsi « parce qu'il tend à ce qu'aucune activité humaine sur la planète ne lui échappe. On peut considérer qu'il a déjà colonisé toutes les surfaces de la planète et que l'essentiel de son expression concerne, à présent, les nouvelles activités qu'il entend surcoder et contrôler⁴ ». Si la puissance et la domination du système capitaliste dans toutes les sphères des activités humaines ont été depuis longtemps abordées, il s'agit de phénomènes qui permettent d'élaborer quelques interprétations plausibles quant aux objectifs des artistes interventionnistes. Ainsi, leurs œuvres délaissent le caractère traditionnel de visibilité artistique au profit de l'acuité de leur présence dans le corps social. Elles visent alors à déjouer, à faire dévier voire parfois à renverser l'aliénation des activités humaines face aux facteurs d'encadrement et de normalisation de l'espace social afin d'articuler

¹ Félix Guattari, *Le Capitalisme Mondial Intégré et la révolution moléculaire*, dans *Revue Chimères*, Paris, p. 2. En ligne. < http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/cmi.pdf >. Consulté le 2 novembre 2015.

² Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, 225 p.

³ Idem, *Le droit à la ville*, suivi de *Espace et politique*, Paris, Anthropos, 1968 et 1972, p. 35.

⁴ Félix Guattari, *loc.cit.*, p. 1.

d'autres présences capables d'intégrer à leur processus de constitution les nombreuses singularités individuelles qui s'accumulent dans le réel.

Autrement dit, ces œuvres se préoccupent particulièrement de résister à ce que je qualifierai plus tard de « cadre normatif » ou de « pouvoir » répondant à ce que Michael Hardt et Antonio Negri désignent sous le terme d'« Empire⁵ ». Celui-ci représenterait un nouvel ordre mondial (« global order ») déterritorialisé par la globalisation des circuits sociaux et économiques à l'échelle planétaire, plus puissant encore que l'État-nation, puisque s'ajustant et englobant constamment les flux de désir issus de populations diversifiées, mais unifiées sous la dominante du capital. L'Empire comme le capitalisme mondial intégré assumeraient donc le rôle de système d'assujettissement relativement irréversible des individus à un cadre social contrôlé et normé par le capital, soit « l'ensemble des niveaux de la production et l'ensemble des niveaux de stratification des pouvoirs⁶ ». Ce phénomène semble particulièrement intéresser les artistes interventionnistes par rapport aux problématiques qui en résultent : inégalités, racisme, chômage, problèmes environnementaux, etc. comme autant d'effets néfastes résultant de ce nouvel ordre mondial. Il ne s'agit pas pour eux de renverser les principaux paradigmes du pouvoir, mais plutôt d'altérer les manières de les intégrer pour les vivre autrement.

À cet effet, l'une des stratégies artistiques sur lesquelles porte cette recherche, consiste à infiltrer ou à insérer une multiplicité de dispositifs artistiques dans l'espace public en les disséminant par le biais des nombreuses occasions qu'offre la stratification des formes de pouvoir. Les œuvres tentent alors de révéler des expériences inédites qui remettent en question les évidences prescrites dans les activités humaines afin de nous permettre d'entrevoir d'autres manières de nous approprier nos modes d'existence.

⁵ Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Cambridge et Londres, Presses de l'Université Harvard, 2000, 478 p.

⁶ Félix Guattari, *loc. cit.*, p. 2.

Cette stratégie est partagée par un ensemble de pratiques qui, au Québec, ont été définies par diverses appellations : interventions en milieu urbain⁷, manœuvres⁸ (Inter/Le Lieu), pratiques infiltrantes⁹ (3^e Impérial), art à faible coefficient de visibilité artistique¹⁰ (Stephen Wright), signe sauvage¹¹ ou encore art furtif¹² (Patrice Loubier). Savamment définies par leurs auteurs, ces différentes nomenclatures font maintenant office de références dans l'étude des pratiques en art d'intervention. En raison du rapport étroit que les œuvres entretiennent avec leur contexte de diffusion, cette recherche s'arrêtera au cadre géographique du Québec, non pas que ces pratiques soient seulement effectives en cette province, mais plutôt parce que ce cadre me permet de circonscrire mon champ d'étude et donc de préciser les manières dont les œuvres s'intègrent à leur environnement.

Par ailleurs, bien que certaines œuvres correspondant à ces différentes appellations ne multiplient pas nécessairement leurs actions ou leurs dispositifs dans l'espace public, je m'arrêterai plus précisément sur la stratégie dite de « multiplicité interstitielle » qui, sous la conceptualisation qu'en fait le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat, semble appropriée pour mettre en lumière le mode d'opération de différentes interventions, de quelque type qu'elles soient, qui se déploient par dissémination d'éléments discrets et ponctuels dans les interstices du réel. Il s'agira donc de passer outre le classement taxonomique de ce type de pratique dans le but de mieux définir les paramètres politiques et esthétiques qui nous permettent d'observer une stratégie spécifique de l'art

⁷ Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perrault (dir.), *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999, 179 p.

⁸ Alain-Martin Richard, « Énoncés généraux, matériau : manœuvre », *Inter : art actuel*, n° 51, 1990, p. III.

⁹ « Forum Les pratiques infiltrantes », dans *3^e impérial, centre d'essai en art actuel*. En ligne. < <http://d7.3e-imperial.org/artistes/forum-les-pratiques-infiltrantes> >. Consulté le 25 avril 2015.

¹⁰ Stephen Wright, « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur », dans Alexandre Gurita, *XV^e Biennale de Paris* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions biennale de Paris, 2007, p. 17-23.

¹¹ Patrice Loubier, « Du signe sauvage : notes sur l'intervention urbaine », *Inter : art actuel*, n° 59, 1994, p. 32-33.

¹² Patrice Loubier, « Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive », *Inter : art actuel*, n° 81, 2002, p. 12-17.

d'intervention. Celle-ci sera associée au terme de « tactique interstitielle », non pas dans le but de proposer une nouvelle nomenclature, mais plutôt parce que ce terme permet de comprendre l'un des aspects formels de l'art d'intervention, son contexte et les effets de sa diffusion.

Au Québec, ce genre de tactique semble qualifier plusieurs projets artistiques. Ainsi, je me propose de répondre à l'hypothèse suivante au sein d'un contexte géopolitique restreint, à savoir que la dissémination multiple de dispositifs artistiques dans l'espace public offrirait de nouvelles opportunités individuelles et collectives de s'approprier l'espace public en-dehors des cadres normatifs établis par les différentes strates de pouvoir. Pour ce faire, il semble nécessaire de s'arrêter à un territoire spécifique afin de mieux cerner les enjeux que les œuvres soulèvent. Par la multiplication de dispositifs artistiques dans les interstices des différentes situations engendrées par les appareils de pouvoir, ces œuvres réussiraient à générer des expériences qui remettent en question les perceptions de notre environnement quotidien. Elles apparaissent par surprise au citoyen attentif lui permettant d'élaborer sa sensibilité propre vis-à-vis l'espace qu'il habite.

Le Québec n'a rien à envier dans la réalisation de ce genre de pratique. Non seulement le contexte artistique de la province démontre une grande ouverture vis-à-vis cette tendance, et ce depuis plus d'une trentaine d'années, mais il s'avère également hautement intéressé par les rapports entre art et société. Plus encore, il semble que le Québec ait développé une réelle expertise dans l'élaboration et le soutien (financier, théorique et pratique) de ce type de pratique. À titre d'exemples, plusieurs organismes se sont constitués ou ont réorientés leur mandat ou leur programmation autour de l'exploration, de la production et du soutien organisationnel de l'art d'intervention. L'un des organismes pionniers dans ce domaine est très certainement le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, situé à Granby, qui « a été le premier centre d'artistes du réseau québécois et canadien à se consacrer, à long terme et de manière exclusive, à

l'exploration de l'art actuel dans les espaces qui ne lui sont pas normalement dédiés¹³». En même temps qu'était créé le 3^e impérial (1984), l'organisme Folie/Culture était fondé pour s'adonner à l'organisation d'« événements faisant appel à des pistes de recherche inusitées tout en suscitant la réflexion sur des questions sociales douloureuses¹⁴». Ceux-ci favorisent une participation active d'acteurs artistiques et sociaux diversifiés en se faisant « complice[s] des groupes ressources œuvrant dans les domaines de la santé mentale et sociale¹⁵». D'autres organismes suivront, notamment DARE-DARE qui, en 2004, met sur pied son « projet d'articulation urbaine¹⁶», sous la dénomination *Dis/location*, dans le but d'« étend[re] le rayonnement des arts auprès de différents publics par son insertion dans le quotidien de la ville¹⁷». À celui-ci s'ajoutent Engrenage Noir qui, depuis 2001, défend une approche communautaire de l'art d'intervention et le Péristyle Nomade qui produit, depuis 2007, des plates-formes de diffusion et de création alternatives où s'affirme un art interdisciplinaire par des interventions impromptues et des recherches de création en art infiltrant et relationnel sur le territoire montréalais. Outre les organismes dont le centre d'intérêt tourne spécifiquement autour de l'art d'intervention, signalons l'importance des centres d'artistes autogérés, au Québec, dans le soutien et l'inclusion des pratiques d'intervention à leurs activités. À ce sujet, mentionnons les apports importants des centres tels que Le Lieu (revue *Inter art actuel* et programmations variées), Axénéo7 (programmation *Hors-Site*), Skol (*Les commensaux*, 2000-2001), Article (programmation *Projets spéciaux*), Verticale – centre d'artiste (la majeure partie de sa programmation depuis 2010), Optica (*Sur l'expérience de la ville*, 1999), La Centrale (*Prêt-À-Emporter : Recettes de performance pour l'espace public*, 2004) et tout

¹³ « Historique », dans 3^e impérial, *centre d'essai en art actuel*. En ligne. < <http://3e-imperial.org/historique> >. Consulté le 23 avril 2015.

¹⁴ « À propos », dans Folie/Culture. En ligne. < <http://folieculture.org/fr/folieculture/a-propos/> >. Consulté le 23 avril 2015.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ « Mandat », dans DARE-DARE. En ligne. < <http://dare-dare.org/fr/le-centre/mandat> >. Consulté le 23 avril 2015.

¹⁷ *Ibid.*

récemment les centres d'artistes AdMare, aux Îles-de-la-Madeleine, avec le projet *Faire avec* (2013) ainsi qu'Arprim avec le projet *Langage/Language* (2014).

Bref, l'engouement pour l'art d'intervention au Québec n'est plus à démontrer, mais il s'avère intéressant de s'y attarder de plus près afin d'entrevoir des possibilités d'analyse de la multiplicité interstitielle et de la variété de ses pratiques. Il ne s'agit donc pas ici de dresser le portrait historique de l'art d'intervention dans le paysage québécois, mais plutôt de s'appuyer sur cet important foisonnement pour élaborer notre recherche. Plus précisément, il s'agira d'organiser cette recherche en fonction de la spécificité formelle d'une pluralité de pratiques que le concept de multiplicité interstitielle permet d'aborder. Ainsi, en observant l'une des tendances fortes au Québec de l'art à multiplier ses dispositifs dans les espaces publics afin de s'engager sur les rails de la créativité quotidienne et d'interpeller nos contextes de vie sociale et politique, Alain-Martin Richard confirme que, « [e]ntre l'art pour l'art, l'art comme expérience et l'art ancré dans une communauté, les lieux de l'art se multiplient, font masse et s'immiscent finalement partout dans le paysage.¹⁸»

Le concept de multiplicité interstitielle est quant à lui issu d'une recherche-action, réalisée en 2005 et proposée par Constantin Petcou et Doina Petrescu, à laquelle est venu se greffer Pascal Nicolas-Le Strat, dans le cadre du programme interdisciplinaire de recherche *Art – Architecture et Paysages*, soutenu par différents ministères et institutions français¹⁹. Ayant pour thème les « relations entre recherche et création artistique²⁰ », ce programme visait à « interroger la nature plurielle des productions

¹⁸ Alain-Martin Richard, « L'art comme non-lieu », *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les éditions Esse, 2005, p. 67.

¹⁹ Dont le Ministère de la Culture et de la Communication, le Ministère des transports, de l'Équipement, du Tourisme et de la Mer, le Ministère de l'Écologie et du Développement durable et l'Institut national d'histoire de l'art.

²⁰ Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l'Architecture et du Patrimoine, Bureau de la Recherche architectural, urbaine et paysagère, Éric Lengereau, Panos Mantzlaras, Nicolas Tixier *et al.*, 2004 – 2005, « Art, architecture et paysages. Programme interdisciplinaire de recherche », Paris, p. 6.

plastiques qui, au quotidien, participent des transformations de l'espace sensible, du cadre de vie et de la culture matérielle des sociétés contemporaines²¹». Parmi les 11 projets retenus au cours du deuxième semestre du programme, celui proposé par Petcou, Petrescu et Nicolas-Le Strat a été sélectionné et avait pour titre *Interstices urbains temporaires, espaces interculturels en chantier, lieux de proximité*. Les objectifs de ce projet consistaient à :

explorer une série de situations urbaines interstitielles (spatiales, temporelles, institutionnelles, interculturelles), [...] expérimenter des micro-dispositifs participatifs d'intervention artistique et architecturale à différentes échelles (quartier, ville) et [...] explorer la mobilité territoriale, sociale et transculturelle comme passage du « temporaire » au « durable ».²²

Par cela, les trois chercheurs ont voulu impliquer une pluralité d'acteurs variés (« chercheurs, architectes, artistes, habitants ayant différentes compétences et expériences multiples, et renvoyant à leur tour, à leur propres "réseaux a-centriques"²³») dans des « projets d'expérimentation de dispositifs artistiques appropriés aux nouveaux paysages urbains en mutation²⁴».

Les objectifs et la méthodologie ainsi proposés, le concept de multiplicité interstitielle s'est imposé au fil du projet ECObox, conçu par Petcou, Petrescu et Nicolas-Le Strat, qui consiste en différentes plates-formes d'action et d'appropriation interdisciplinaires par une diversité d'acteurs sociaux et intellectuels dans le quartier La Chapelle, à Paris. En témoignent, par exemple, un module de cuisine mobile ou encore des micro-jardins fabriqués à partir de palette en bois. La multiplicité interstitielle s'est donc définie, au cours de ce processus, à partir des pratiques citoyennes de l'espace urbain, à un niveau local et s'est déclinée sous différentes hypothèses de détournement, de subversion ou

²¹ *Ibid.*, p. 70.

²² *Ibid.*, p. 62.

²³ *Ibid.*, p. 63.

²⁴ *Ibid.*

de réappropriation de l'espace collectif via des dispositifs trans-artistiques, pour reprendre le terme de Nicolas-Le Strat. Sa problématique se pose à partir de la mise en relation entre des entités macro qui incarnent les cadres normatifs de l'espace collectif et des micro-situations, soutenues par des actions ou des dispositifs, qui viennent ouvrir des possibilités de transformation et d'émancipation des rapports entre les humains et leur environnement de vie.

Bien que le concept de multiplicité interstitielle ait été pensé et le texte définissant cette notion²⁵ rédigé dans le cadre d'un projet spécifique, il semble que sa teneur théorique puisse s'appliquer à un ensemble de pratiques englobées dans le vaste champ de l'art d'intervention. Plus précisément, il s'agira d'organiser cette recherche autour d'axes théoriques et critiques qui serviront de prémisses à l'application du concept dans le domaine de l'art d'intervention.

Si le concept de multiplicité interstitielle semble pertinent pour l'analyse d'une tactique particulière de l'art d'intervention, c'est en raison de sa propension à définir de manière sociologique le contexte spatial de diffusion d'une œuvre, mais aussi les impacts probables de sa réception. En s'attardant aux interstices comme « des espaces privilégiés où des questions refoulées continuent à se faire entendre, où certaines hypothèses récusées par le modèle dominant affirment leur actualité, où nombre de devenirs minoritaires, entravés, bloqués, prouvent leur vitalité²⁶ », le concept de Nicolas-Le Strat enrichit le discours sur l'art d'intervention d'observations puisées à même le réseau des activités humaines, sociales ou politiques auxquelles les œuvres s'adressent et dans lesquelles elles s'infiltrant. Le sociologue poursuit en indiquant clairement le rôle de l'art au sein même du concept de multiplicité interstitielle : « Souvent les pratiques artistiques remplissent ce rôle de dévoilement ou de révélateur,

²⁵ Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », *Expérimentations politiques*, Montpellier, Fulenn, 2007, p. 17-26.

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

de déploiement ou de dépliement de ces potentialités accumulées par une société devenue multitude.²⁷» Le concept de Nicolas-Le Strat permet donc de comprendre le fonctionnement d'un dispositif artistique et le contexte dans lequel il agit pour ainsi mieux aborder l'éventualité de sa réception ou du moins, l'expérience qu'il suscite. Appliquée au domaine de l'histoire de l'art, la multiplicité interstitielle soutient une analyse formelle de l'initiative de l'artiste, soit celle de disséminer un dispositif ainsi que les effets probables de cette dissémination dans un contexte défini comme étant pluriel, atomisé et surtout, non-artistique. C'est pourquoi le concept de multiplicité interstitielle s'avère pertinent à la contribution théorique de l'art d'intervention puisque qu'il permet d'aborder, en même temps, trois aspects intrinsèques aux œuvres : formel, esthétique et contextuel.

S'il me paraît essentiel d'introduire un concept sociologique au sein du champ de l'histoire de l'art, c'est en raison des problématiques qu'impose la réception d'une œuvre dont la dispersion délibérée dans l'espace public ne nous permet pas de jauger les réels impacts de sa diffusion plurielle. En effet, si les œuvres tendent à rejoindre un public ou un contexte extérieur aux paramètres artistiques traditionnels, l'étude des phénomènes sociaux et politiques à partir desquels les espaces interstitiels s'affirment, nous permet d'introduire un concept d'analyse des œuvres à partir des expériences qu'elles provoquent à même des espaces non artistiques. C'est donc, précisément, pour rendre compte des impacts de la multiplication des dispositifs artistiques dans les interstices du réel que je propose d'introduire le concept de Nicolas-Le Strat au sein du domaine de l'histoire de l'art. En somme, dans le concept de multiplicité interstitielle, deux termes se trouvent représentés : celui de la pluralité des dispositifs que l'œuvre produit et la multiplication des lieux de sa diffusion, permettant ainsi de m'attarder autant à un sujet artistique que spatial et, par définition, humain.

²⁷ *Ibid.*

De plus, il me semble que ce concept peut contribuer à l'approfondissement des modèles esthétiques déjà élaborées dans le champ de l'art politique (Paul Ardenne, Jacques Rancière, pour ne nommer que ceux-là) afin d'entrevoir les effets de la dissémination des œuvres en tant que processus de subjectivation et de réappropriation de l'espace collectif. Comme on pourra le constater dans cette recherche, le concept de multiplicité interstitielle reprend et s'appuie sur certaines thèses importantes à l'élaboration de mon sujet (Guattari, Lefebvre, De Certeau, Hardt et Negri, etc.) qui, pour mieux explorer la pertinence du propos de Nicolas-Le Strat, s'attacheront à mon argumentation. C'est ainsi que je pourrai valider l'utilisation du concept dans le champ de l'histoire de l'art et entrevoir comment le concept de multiplicité interstitielle intègre à l'approche esthétique de l'art d'intervention un argumentaire à la fois formel, sociologique et philosophique.

Ainsi, cette étude se consacrera plus précisément à une approche esthétique afin de déterminer les effets sociaux et politiques de l'art d'intervention comme multiplicité interstitielle. Comme je viens de le mentionner, Nicolas-Le Strat s'appuie sur une pluralité d'auteurs dont les propos seront intégrés à cette analyse afin de dresser un portrait le plus clair possible de la multiplicité interstitielle. J'emploierai donc la première personne du pluriel pour signifier l'apport important de cette diversité d'auteurs dans la compréhension et l'application spécifique du concept. Puisque l'évacuation des critères esthétiques traditionnels semble faire consensus au sein des pratiques interventionnistes, certains ouvrages clés de Jacques Rancière nous permettront de comprendre les modalités d'activité politique de certaines pratiques artistiques actuelles, particulièrement à partir de ce qu'il a qualifié d'indétermination de l'art, caractérisant la suspension des liens entre art et politique pour instaurer des espaces politiques de partage du sensible. La philosophie de Rancière nous mènera donc à reconsidérer le régime politique de l'art sous la forme de création d'expériences qui permettent de repenser les modalités d'intégration des individus dans différents espaces sociopolitiques.

De plus, ces expériences produites par les œuvres semblent s'affirmer au sein des pratiques du quotidien que Michel de Certeau a définies comme des « procédures de la créativité quotidienne²⁸ » à partir desquelles les individus peuvent échapper à la « surveillance généralisée²⁹ », assumée par l'omniprésence des dispositifs de contrôle d'une société assujettie à la stratification des formes de pouvoir dans la plupart des circonstances de la vie. En s'indexant à même les pratiques du quotidien, les œuvres agissant par multiplicité interstitielle semblent avoir tendance à brouiller le domaine des activités humaines pour mieux infiltrer le réel. Ainsi, il s'agira de les observer en fonction du fait qu'elles conduisent les occupants de la ville à agir en marge des cadres normatifs établis par les différents appareils de pouvoir. C'est pourquoi l'analyse de la réception de ce type d'œuvres nous permettra de compléter cette recherche sous l'angle d'une pragmatique spécifique à l'art d'intervention comme multiplicité interstitielle grâce à l'étude esthétique des rapports de subjectivation que les œuvres activent. Si l'analyse pragmatique de l'art d'intervention n'est pas plus approfondie dans ce mémoire, nous avons tout de même cru bon de l'inclure dans le titre puisque cette approche permet de circonscrire le cadre esthétique de notre champ de recherche. Ainsi, il s'agit de déterminer les formes esthétiques des œuvres de la multiplicité interstitielles à partir des possibles effets de leur diffusion dans la réalité quotidienne. Cette démarche vise à répondre à un triple objectif : d'abord, cerner les enjeux théoriques et pratiques de l'art d'intervention en regard de son immixtion dans des espaces sociaux, politiques et économiques, pour ensuite définir les paramètres de la multiplicité interstitielle et, enfin, l'inscrire dans un cadre d'analyse esthétique afin d'entrevoir une lecture pragmatique des tactiques de la multiplicité interstitielle.

Pour ce faire, nous devrons, en premier chapitre, dresser le portrait générique d'un art d'intervention sous sa spécificité politique afin d'aborder le paradigme contemporain

²⁸ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. xxxix.

²⁹ *Ibid.*

de l'art politique en le comparant aux projets de la modernité artistique. Ceci nous mènera à examiner la fragmentation et la décentralisation des contextes artistiques et politiques, dès les années 1980, qui nous permettront de déterminer les enjeux micropolitiques de l'art d'intervention. Cela nécessitera de sortir du cadre géographique de notre recherche afin d'observer les différents angles d'approches à partir desquels établir une lecture historique de l'art d'intervention et pouvoir ainsi déterminer ses contours esthétiques. Grâce à cette analyse, nous serons en mesure de relier son caractère politique à des critères esthétiques qui, selon Rancière, permettent d'observer le régime de réception des œuvres en fonction du fait qu'elles génèrent des expériences sensibles à même le réel. C'est donc à partir des manières de transmettre ces expériences que nous pourrions déterminer la spécificité politique et formelle de la tactique interstitielle. Il sera alors question de définir concrètement le concept de multiplicité interstitielle et les lieux où elle prend forme pour la relier à une tactique de diffusion qui incorpore à son fonctionnement la réalité qu'elle détourne. Enfin, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'interstice, en tant qu'espace politique, c'est-à-dire comme champ d'interaction qui ouvre sur des possibilités de réappropriation citoyenne.

En deuxième chapitre, nous appliquerons à notre corpus d'œuvres les concepts élaborés précédemment pour saisir les différentes formes d'application de la multiplicité interstitielle et les différents contextes dans lesquels les œuvres s'inscrivent. Avec *Hypothèses d'amarrages* (2001 à aujourd'hui), SYN- s'attarde à des lieux déconsidérés de l'espace urbain pour y ancrer un objet mobilier qui vise à favoriser le potentiel d'activité citoyenne afin d'inaugurer une micro-urbanité d'où se traduirait une véritable reconfiguration esthétique de l'expérience quotidienne de la ville. Pour sa part, Christian Barré a infiltré la métropole québécoise avec des micro-dispositifs qui lient des individus socialement polarisés (propriétaires de Mercedes et itinérants) afin d'instaurer un espace réflexif sur les rôles et les places respectives dans le domaine public. Par la subversion de stratégies publicitaires, Barré révèle ainsi, avec *Réfléchir*

par hasard pour un espace public agile (2001), l'une des caractéristiques de la ville contemporaine en tant qu'espace de communication et nous aide ainsi à comprendre le régime de visibilité et à aborder le processus de subjectivation qu'activent les œuvres interstitielles. Finalement, *Survival Virus de Survie* (1991-1999) de Mathieu Beauséjour, que nous associons à l'une des premières manifestations de la multiplicité interstitielle au Québec (avant même sa conceptualisation), s'insère dans les conjonctures des transactions économiques et diffuse son « virus » grâce aux aléas de la pratique marchande quotidienne. Par un procédé artistique de l'ordre de l'infime, il réussit à révéler le caractère insidieux de l'argent dans nos rapports sociaux. Ces trois œuvres infiltrent des contextes très différents, mais nous relions toutes à des modalités d'existence de l'interstice : les terrains en friche, l'espace social et les transactions monétaires.

Enfin, en troisième chapitre, nous serons en mesure d'analyser les potentiels effets pragmatiques de la multiplicité interstitielle. Nous serons ainsi amenés à examiner un ensemble de termes dont la définition permet d'élaborer une compréhension des expériences provoquées ou convoquées par les œuvres interstitielles en tant qu'expérimentations politiques dans le champ des pratiques du quotidien. Nous associerons ces expériences en tant qu'agencement de sensibilités singulières au sein d'un même projet artistique à travers lequel la libre affirmation des paramètres perceptifs individuels s'organise. Ces expériences, nous les qualifierons de micrologiques en ce sens qu'elles révèlent une mise à distance au sein même des situations infiltrées par les œuvres, résultant en des modes de questionnement par rapport à des entités représentant les cadres normatifs (macro). Elles permettent d'expérimenter, de se réapproprier ou de subvertir des situations régulées à travers des dispositifs qui traduisent l'hétérogénéité de l'espace social. Nous verrons donc comment la multiplicité interstitielle favorise les conditions d'émergence d'un processus de subjectivation afin de comprendre la portée politique des projets artistiques et leur inscription dans les modalités d'existence collective. Nous tenterons

ainsi d'observer comment les paramètres esthétiques de la multiplicité interstitielle permettent de confirmer la teneur pragmatique de ce type de pratiques. Nous comprendrons alors que la réception d'une œuvre est au cœur du concept de multiplicité interstitielle, d'où l'importance d'introduire un concept sociologique au sein de notre analyse afin de révéler la complexité esthétique de l'art d'intervention dans le champ des pratiques politiques.

CHAPITRE I

L'ART D'INTERVENTION COMME MULTIPLICITÉ INTERSTITIELLE

L'art d'intervention consiste en un vaste champ regroupant différentes modalités d'engagement artistique dans des contextes sociaux, politiques, urbains ou culturels. Dans le but de poser l'hypothèse d'une tactique particulière de l'art d'intervention comme multiplicité interstitielle, nous devons tout d'abord établir brièvement les contours génériques de l'art d'intervention, s'inscrivant dans le cadre d'un contexte contemporain caractérisé par un système capitaliste qui régule les structures sociales, politiques et économiques. À partir des propos de Jacques Rancière, nous devons par la suite définir divers concepts qui tendent à élaborer une esthétique à vocation politique, reconsidérant le régime de production artistique de l'art d'intervention à partir de son hétéronomie. Cette brève analyse nous mènera à déterminer trois tactiques différentes du régime politique de l'art d'intervention, que nous désignerons sous les expressions de tactiques activistes, de tactiques collaboratives et/ou participatives ainsi que de tactiques interstitielles et que nous relierons par la suite au concept de multiplicité interstitielle pour mieux en saisir les caractéristiques.

Ceci nous mènera à comprendre les œuvres groupées sous l'analyse d'une multiplicité interstitielle, concept élaboré par le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat, comme des pratiques artistiques qui infiltrent le quotidien et ses modalités de production socioculturelle par une pluralité de dispositifs dans le but d'interroger, de détourner ou de subvertir les mécanismes qui régissent les différents rapports humains. Dans le premier chapitre de l'ouvrage *Expérimentations politiques*, le sociologue dresse un

portrait des logiques de détournement des règles et des contraintes mises en place par un certain pouvoir politique qu'il associe à la ville contemporaine. Selon lui, l'interstice crée des brèches dans l'organisation systémique de la ville, mais il en est d'abord le produit. Il faudra donc analyser les structures organisationnelles qu'impose la ville afin de comprendre les expériences qu'elle produit et leur altération par des tactiques de l'ordre de la multiplicité interstitielle. Cela nous amène à établir un double objectif : situer la ville contemporaine comme lieu propice aux interventions artistiques et interstitielles, mais aussi comme matrice générant des rapports complexes d'interaction sociale afin de poser l'interstice comme champ d'interaction et définir la nature des expériences qu'il produit dans le réel. Ces deux objectifs visent à appuyer un discours théorique qui déterminera une spécificité sociopolitique de l'art d'intervention : celle de sa multiplicité interstitielle.

1.1 ART D'INTERVENTION : HISTORIQUE, CONTEXTE ET STRATÉGIES

Dans cette première section, il s'agira de tracer les contours historiques de l'engagement politique en art qui a mené à l'éclosion d'une forme de production artistique que nous relierons à l'art d'intervention. Ceci nous conduira à explorer brièvement les contextes sociaux et politiques qui ont influencé ce type de production artistique pour ensuite aborder ses outils stratégiques d'intervention dans le réel.

Durant les années 1990, le terme d'« intervention » est de plus en plus utilisé par les artistes politiquement engagés pour définir leur pratique, qui se produit alors à l'extérieur des cadres institutionnels (musées, galeries, ateliers). Une telle production n'est pas nouvelle dans le monde de l'art : elle s'observe dès le début du XX^e siècle au sein des avant-gardes, tel que le démontre, par exemple, le cabaret Voltaire (1916), lieu de formation du mouvement dadaïste, et prend des proportions considérables au milieu de ce siècle avec les mouvements CoBrA, l'Internationale situationniste et l'art

conceptuel, pour ne nommer que ceux-là. Cependant, l'art d'intervention ne se définit pas uniquement par sa diffusion hors des espaces réservés à l'art, mais aussi, et particulièrement, par sa réaction aux productions artistiques modernes.

Pour expliquer ce constat, Aline Caillet souligne dans l'introduction de son ouvrage, *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, que les aspirations politiques des artistes de la modernité consistaient alors en une « implication transitive de l'esthétique à l'éthique³⁰ » qui traduisait « l'idéologie du progrès – artistique, éthique, politique qui se met en place au XVIII^e siècle – et s'inscri[vait] dans la promesse de bonheur à laquelle il particip[ait]³¹ ». Ainsi, le projet moderniste se caractérise par son objectif d'émancipation des formes du passé et se manifeste par des prises de position critiques et politiques clairement assumées. Mais cet engagement, fait remarquer Caillet un peu plus loin dans l'ouvrage³², traduit l'échec du projet d'émancipation non seulement de l'art moderne, mais de la modernité même. Plus précisément, c'est à partir de l'observation de la contradiction entre la visée émancipatrice de l'art et sa portée élitiste que Caillet remarque l'ambiguïté de l'engagement politique des modernistes. En effet, le contexte du début du XX^e siècle, qui voyait s'accroître l'industrialisation de la production ouvrière et agricole ainsi que la capitalisation du travail, était favorable à l'éclosion d'un certain engouement envers les idéologies montantes du marxisme. Dans ce cadre, l'émancipation proposée par les artistes « concern[ait] avant tout celle du prolétariat, des « masses », nouveau sujet universel de l'histoire³³ ». En résultent de multiples tentatives de réconcilier l'art et la vie par des productions artistiques soutenant une conscience sociale aiguisée. Ainsi, l'art issu des productions modernistes « suppose chez le spectateur une conscience ou

³⁰ Aline Caillet, *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 19.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.* p. 31-35.

³³ *Ibid.*, p. 19.

un savoir qu'il s'est donné précisément pour mission d'apporter³⁴». Or, souligne Caillet, la menace constante de l'industrie culturelle et de l'institutionnalisation de cette forme artistique eût pour effet de précipiter des tentatives de spécialisation de la production artistique menant les projets modernistes à engendrer des « clivages entre le grand Art et l'art populaire³⁵». Ceci concourut à créer un certain élitisme, les artistes ayant cherché à s'inscrire dans un « mouvement d'autonomisation propre à la modernité³⁶» que Caillet définit comme le « retrait et [la] spécialisation du monde de l'art qui tend à le restreindre au seul monde des experts et des amateurs avertis [...] fruit de l'institutionnalisation de l'art et de sa distinction avec l'expérience ordinaire³⁷». C'est précisément à partir de l'échec d'autonomisation de la modernité que l'art d'intervention tentera de réconcilier les liens entre l'art et la vie et réorientera la totalité de ses paramètres artistiques vers leur hétéronomie.

Plus encore, le programme du mouvement français de l'Internationale situationniste, dont s'inspirent l'art d'intervention et, plus tard, les mouvements altermondialistes, va considérablement modifier le paradigme politique de l'art moderniste en récusant ses moyens et ses aspirations, désormais institutionnalisés. Certes, on y pressent toujours la radicalité d'un programme politique, mais celui-ci est plutôt orienté vers la création de situations où toute forme d'expressions de spectacle culturel est condamnée afin de se réapproprier une existence détachée des valeurs consuméristes et productivistes du capitalisme tardif. Paradoxalement, l'Internationale situationniste est principalement connue pour ses écrits, mais elle représente également le premier mouvement artistique se situant aussi radicalement à la croisée de l'art, de la politique et de la réalité, rejetant ainsi toute forme d'autorité par la volonté de démantèlement théorique et pratique des symboles du pouvoir.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 32.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

³⁷ *Ibid.*

Si l'on peut observer le processus historique de constitution de l'art d'intervention à partir de son positionnement par rapport aux projets politiques de la modernité, Daniel Vander Gucht constate qu'une transformation du langage politique de l'art s'est produite, un passage « de la conviction à la raison et de l'opinion publique à l'espace public³⁸ » dû à l'héritage politique de la chute des grandes idéologies associé aux événements de Mai 68. Vander Gucht tire ici une leçon à la fois culturelle, sociale et politique de ces manifestations qui ont permis à l'art de prendre conscience de sa capacité à infiltrer toutes les sphères de la vie afin de produire un réel impact sur celle-ci. Ainsi, Mai 68 débouche vers de nouvelles convictions qui changent radicalement le fondement de l'engagement politique : anti-consumérisme, antimilitarisme, écologisme et féminisme pour ne nommer que ceux-là, entraînant par-là un changement au sein de l'engagement artistique. Le champ de l'art voit ses propres frontières disciplinaires transgressées pour aboutir vers une production informée par d'autres disciplines nettement plus à l'écoute des discours populaires (anthropologie, sociologie, écologie, etc.). Autrement dit, ce nouveau langage politique de l'art incorpore et signifie à la fois les problématiques et les nouvelles données de la société changeante au sein d'un contexte politique complexifié par les différents rapports de force qui s'y trouvent. Les ambitions politiques de l'art s'écartent alors « des mouvements d'émancipation d'inspiration marxiste ou tiers-mondiste³⁹ » parce que profondément marquées par des changements sociaux, politiques et culturels, transformant par le fait même la conception du rôle de l'art, la structure de son champ disciplinaire et ses modalités de diffusion. Sarah Gilsoul qualifie cette époque de post-utopique :

Après l'écroulement des modèles communiste, gauchiste et tiers-mondiste
dès la fin des années 1970, une logique de l'expérience, de l'alternative et

³⁸ Daniel Vander Gucht, « Figures de l'engagement citoyen de l'artiste : entre activisme politique et art relationnel », dans Sylvain Fagot et Jean-Philippe Uzel (dir.), *Énonciation artistique et socialité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 124.

³⁹ Louis Jacob, « Spectacles spécifiques : Critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », *Sociologie et société*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 131.

de la valorisation des vécus subjectifs se substitue à la logique de l'*arkhein*⁴⁰ des grands récits utopiques et unificateurs, et les thèmes du flux, de l'instabilité, de la flexibilité, de l'éphémère, etc., deviennent les maîtres mots de cette époque post-utopique. [...] Le tournant se situerait dès lors dans la façon dont les artistes représenteraient ou mettraient en scène le réel : non plus à partir d'une volonté politique transformatrice et militante liée à un système d'interprétation globale du monde, non plus à partir d'une logique de transmission des savoirs, mais selon une logique de communication d'expériences, de micro-situations localisées et fugaces, visant à susciter des modes de confrontation et de participation nouveaux.⁴¹

On observe ainsi une transformation majeure dans la relation entre art et politique à partir de la fin des années 1980. Suzanne Lacy⁴² constate que certains artistes développent alors des modèles distinctifs à partir desquels le langage esthétique adopte des stratégies d'engagement contextuel envers le public et ce, à partir de nécessités internes perçues par les artistes et transposées à travers la communication et l'interaction « with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives⁴³ », l'émancipation des sans-voix et la défense de groupes sociaux spécifiques. Autrement dit, il s'agit d'une nécessité, pour les artistes, de concevoir des stratégies efficaces d'immixtion dans le social en intégrant le public en tant que producteur et quête opératoire. Lacy qualifie cette transformation du langage esthétique à partir de sa rupture avec l'art public traditionnel, pérenne et monumental. Par cette différenciation, l'auteure tente, premièrement, de mettre en lumière l'échec de l'art public à répondre à un besoin réel de l'espace urbain par de géantes sculptures abstraites concevant plutôt les œuvres en des termes physiques et spatiaux plutôt que

⁴⁰ Paul Ardenne note sur ce terme : « Sur l'*arkhein*, on renverra à l'examen de la notion par Hannah Arendt, in *Qu'est-ce que la politique?* ("le mot *arkhein* veut dire commencer et commander, donc être libre"), ainsi que la discussion sur le terme engagée par Jacques Rancière dans ses "Dix thèses sur la politique", thèse n° 2, in *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 167 » cité dans Paul Ardenne, « L'art micropolitique, généalogie d'un genre », *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstances*, Bruxelles, La lettre volée, 1999, p. 266.

⁴¹ Sarah Gilsoul, « L'art relationnel ou le détournement de l'espace critique de l'art », dans Évelyne Toussaint (dir.), *La fonction critique de l'art : Dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles, La lettre volée, 2009, p. 146.

⁴² Voir Suzanne Lacy, « Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys », *Mapping the Terrain new genre public art*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995, p. 19-47.

⁴³ *Ibid.*, p. 19.

culturels, c'est-à-dire déterminées par et intégrant les différents aspects environnementaux (culturels, sociaux, politiques et architecturaux) du contexte d'ancrage des œuvres. Autrement dit, elle reproche à l'art public son « auto-suffisance » issue d'une mentalité ancrée dans la pensée moderniste, dont le paradigme d'exposition reprend celui des musées et dont le caractère public ne serait défini que par la taille des œuvres, leur échelle et le fait qu'elles soient disposées à l'extérieur. Dans la même foulée, en parlant des oeuvres des années 1970-1980, l'historienne de l'art Miwon Kwon observe que « Public art works were meant to play a supplementary but crucial role in the amelioration of what were perceived to be the ill effects of the repetitive, monotonous and functionalist style of modernist architecture⁴⁴ ». Kwon dresse ainsi un portrait historique très précis de cette transformation qui cible la spécificité de ce changement de paradigme par rapport à l'art public :

Concerned to integrate art more directly into the realm of the social, either in order to redress (in an activist sense) urgent social problems such as the ecological crisis, homelessness, AIDS, homophobia, racism, and sexism, or more generally in order to relativize art as one among many forms of cultural work current manifestations of site specificity tend to treat aesthetic and art historical concerns as secondary issues.⁴⁵

L'historienne de l'art aborde ici un changement de paradigme majeur des pratiques dites *site-specific* qui va modifier les productions et procédures artistiques. Les œuvres intègrent alors à leur discours le contexte même dans lequel elles se produisent. Elles proposent ainsi de s'inscrire dans l'espace public en tant que problématique politique où s'affirme un discours spatio-culturel (*spatial-cultural*) ou esthétique-urbain (*urban-aesthetic*⁴⁶), pour reprendre les termes de Rosalyn Deutsche, qui combine aux formes de l'art des méthodes intégrées d'inclusion et d'implication sociale, de partage de connaissances ou de remise en question des paramètres politiques des activités

⁴⁴ Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 64.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁶ Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. xi.

humaines. À ce sujet, Rosalyn Deutsche se rapproche plus précisément de notre propos en insistant sur la valeur interdisciplinaire de l'art public qui combine à son développement « ideas about art, architecture, and urban design, on the one hand, with theories of the city, social space, and public space on the other⁴⁷ ».

Aux États-Unis, l'art d'intervention connaît alors un engouement pour les pratiques collaboratives, l'exploration des conditions physiques et sociales du territoire ainsi que la responsabilité sociale de l'artiste activée par des systèmes de valeurs, pratiques que Lacy a rassemblées sous la formule de *New genre public art*. Celle-ci est, notamment, caractérisée par un intérêt prédominant à rassembler des collectivités hétérogènes au sein d'un même projet artistique afin d'explorer les possibilités de mise en commun des similarités et des différences identitaires. Le *New genre public art* donne alors le ton à un type d'art d'intervention qui s'affirme en tant que processus d'implication sociale où les engagements qui y prennent forme visent l'inclusion des collectivités marginalisées par le système dominant. Ainsi, en regard du *New genre public art*, on constate qu'un certain type d'art d'intervention se définit par son investissement formel et sensible dans les problématiques issues de la vie urbaine en se définissant en termes de processus interactifs et de champs relationnels.

Plus largement, les artistes en art d'intervention priorisent des stratégies extérieures au domaine artistique s'incarnant à même des champs de compétences sociales et/ou communautaires afin d'intervenir plus directement dans le processus politique qui organise la vie et l'espace urbains. Ils tentent de forger des intersections directes avec les questions sociales qui les préoccupent afin de mieux s'investir dans les territoires habités de la réalité contemporaine. Les artistes démontrent ainsi une volonté d'inscrire

⁴⁷ *Ibid.*

leurs actions « à l'extérieur du radar⁴⁸ » de l'art, pour reprendre l'expression de Nato Thompson, commissaire de l'exposition *The interventionists* présentée au Mass MoCA entre 2004 et 2005, en rejetant les outils, les modes de production et les lieux de diffusion traditionnels de l'art. Afin d'intervenir plus directement auprès des individus ou des groupes affectés par les problématiques que révèle les inégalités sociales croissantes, l'art d'intervention se dote de dispositifs et d'actions captés à même le terrain où il s'engage.

Ainsi, l'artiste préfère l'espace public au cube blanc traditionnel afin d'interroger, de suspendre ou de détourner les questions sociales, politiques, économiques, etc. qui le préoccupent. Il sait qu'il ne « comprend pas mieux que d'autres les enjeux de la société actuelle⁴⁹ ». Louis Jacob le perçoit comme « un professionnel, un chercheur, parfois un travailleur de l'ombre qui reste derrière le rideau ou simplement l'initiateur d'un processus qui restera anonyme⁵⁰ ». Son travail implique un haut degré d'interdisciplinarité qualifié par la prise de risques, l'imprévu et la production de situations. Il se fonde dans l'activité des pratiques sociales sans prétendre à la transformation du monde. Il s'agit pour les artistes de la « nécessité [...], surtout s'ils sont engagés dans l'action politique, de ne pas soumettre la société à la souveraineté de l'art; en d'autres termes, de ne pas confondre le pouvoir de l'art et le pouvoir politique⁵¹ ». Puisque la figure de l'artiste se transforme, ses outils s'adaptent. Les artistes se munissent de compétences jusque-là jugées étrangères au domaine artistique et qui leur permettent de contribuer de manière opératoire aux initiatives de contestation sociopolitique. Ils cherchent à redécouvrir nos communautés, à réparer les inégalités sociales à partir du constat d'un pluralisme socioculturel et à ajuster leurs

⁴⁸ Nato Thompson, « Trespassing Relevance », dans Gregory Sholette et Nato Thompson, *The Interventionists : User's Manuel to the Creative Disruption of Everyday Life* (catalogue d'exposition), North Adams (Massachusetts), MASS MoCA, 2004, n.p. (traduction libre)

⁴⁹ Paul Ardenne, « L'art et le social – un si petit aiguillon », *op. cit.*, p. 227.

⁵⁰ Louis Jacob, *loc. cit.*, p. 138.

⁵¹ Daniel Vander Gucht, *loc. cit.*, p. 124.

rôles avec les changements constants de leur ère : ils se font communicateurs d'expériences. Il s'agit, entre autres, de questionner et de provoquer des réflexions inédites sur des sujets de société par l'encouragement à la responsabilisation citoyenne; d'initier un discours novateur sur les procédures de lisibilité du quotidien; de générer des expériences d'intersubjectivité bouleversant les normes du quotidien; et d'instaurer des espaces de proximité entre citoyens et leur milieu de vie. L'interventionniste est engagé dans son contexte de vie. Il intervient à partir de micro-situations localisées et fugaces, pour reprendre les termes de Sarah Gilsoul, qui définissent les différents rapports sociaux et qui lui permettent...

de débusquer le pouvoir partout où il se manifeste et de sortir des cadres normatifs de l'usuel, du quotidien, des façons convenues de faire, de penser, d'agir, de créer, de consommer, etc. [...] d'aborder et d'exposer par l'art des sensibilités propres à l'époque [...] de recréer des liens intersubjectifs, d'offrir une occasion de participation citoyenne, ou encore de travailler en collaboration avec des groupes marginalisés ou stigmatisés.⁵²

L'art d'intervention adopte ainsi une méthodologie « inorganique » qui génère ses propres principes d'où se révèle une véritable mutation esthétique : « L'art politique évolue vers l'anti-monumentalité, vers une dissolution accrue des messages et des points de vue, vers le flottement sémantique [...] L'art politique de l'extrême fin du siècle semble préférer les constats aux combats⁵³ ». En somme, les artistes « préfèrent accompagner de manière critique le délitement protéiforme du social généré par la croissance de l'économie néolibérale⁵⁴ ». Ils intègrent au rythme effréné de la vie contemporaine des expériences alternatives qui visent à détourner ce que nous avons qualifié en introduction de capitalisme mondial intégré (Guattari) ou d'Empire (Hardt et Negri) et dont découle une stratification des pouvoirs politiques visant à globaliser

⁵² Ève Lamoureux, « Conclusion », *Art et politique : Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009, p. 233-234.

⁵³ Paul Ardenne, « Une brève autopsie de l'art politique », *op cit.*, p. 225.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 222.

les mesures de contrôle de l'espace public. En d'autres termes, les œuvres interventionnistes tentent de reconfigurer les paramètres politiques de partage du monde social.

Ainsi, le caractère stratifié des pouvoirs politiques qui détermine les contextes idéologiques et sociaux de l'époque contemporaine nous amène à cerner le contexte d'apparition de l'art d'intervention à partir de ses particularités micropolitiques. Tout d'abord, rappelons que le terme de « micropolitique », associé en premier lieu au domaine artistique par Paul Ardenne, s'élabore à partir du concept élaboré par Jean-François Lyotard de la « fin des grands récits » qui :

[...] génère ainsi non la catatonie mais une foule de « récits », de postures possibles. « Récits » et postures, cette fois, à l'échelle humaine, plus portés au concret que tirant du côté du mythe. « Récits » et postures, aussi bien, en accord avec les mutations d'une réalité bientôt unifiée autant qu'atomisée, mixte d'homogénéisation et de différenciation qu'accélèrent tant l'érosion puis l'effondrement du système bipolaire hérité de l'après-guerre que la croissante sinon définitive vulgarisation des échanges planétaires.⁵⁵

Ainsi, le micropolitique caractérise cette fragmentation du politique par sa propension à générer des positions et des pulsions sociales hétérogènes et multiples. Appliqué au domaine artistique, l'art micropolitique se qualifie par des objectifs plus modestes et par la nécessité de produire des interventions à impact immédiat et local. À partir de sa nature contemporaine, Ève Lamoureux y dénote deux faits importants :

Le concept de micropolitique sous-tend deux idées importantes. Premièrement, il prend acte de la multiplication, depuis la fin des années 1960, des formes de l'action politique et de leur insertion dans la vie quotidienne. Deuxièmement, il ne conçoit plus l'action politique comme un phénomène « unitaire » et « totalisant », pour reprendre les termes de Foucault. Au contraire même, Guattari parle de « révolution moléculaire », Deleuze et Guattari de « rhizome », puisque l'action politique se fragmente

⁵⁵ Paul Ardenne, « L'art "micropolitique", généalogie d'un genre », *op. cit.*, p. 266-267.

et fonctionne, sans stratégie cohérente, par la prolifération et la dissémination.⁵⁶

Ceci concoure à spécifier le type d'art d'intervention que nous cernerons dans cette recherche en tant qu'il se présente sous un caractère plus modeste, cherchant à s'inscrire dans le quotidien à travers « un flux de stratégies multiples afin de s'infiltrer dans tous les interstices de la vie⁵⁷ ». Il ne paraît plus essentiel, pour un certain nombre d'artistes, de prétendre à des modes d'engagement universel alors que le monde se présente dorénavant sous la forme du multiple et de l'hétérogène. Ils préfèrent plutôt opter pour des logiques d'expressions variés et variables afin de produire des situations ponctuelles qui demandent à être activées. Le recours artistique au « moléculaire », pour reprendre les termes de Guattari, révèle des procédures qui privilégient une prolifération accrue de l'art dans le quotidien, tout en se souciant de leur emprise localisée. Les œuvres qui nous intéressent ici se font expériences de circonstances locales, interrogent ou détournent des fragments de la réalité politique afin d'insérer des situations en décalage avec cette même réalité.

Les stratégies artistiques sont alors déterminées par un contexte changeant, caractérisé par son aspect protéiforme, multiple et fragmenté. Il ne s'agit plus de représenter le monde tel qu'il devrait être ou bien de faire table rase, mais plutôt de s'inscrire dans la réalité telle qu'elle est et telle qu'elle se vit. Plus précisément, Nato Thompson inscrit la tactique, au sens où l'entend Michel de Certeau, au centre de l'activité interventionniste qu'il conçoit comme un ensemble d'outils servant à construire ou à déconstruire une situation donnée. Ainsi, il soutient que les tactiques interventionnistes sont informées à la fois par l'art et, surtout, par une large gamme d'expériences visuelles vivantes, spatiales et culturelles. Elles représentent un assemblage hétéroclite de méthodes et de manières de faire afin d'aborder des questions politiques auprès d'un

⁵⁶ Ève Lamoureux, *loc. cit.*, p. 232.

⁵⁷ *Ibid.*

public se situant à l'extérieur du monde de l'art. Dans cette perspective, le commissaire soutient que les tactiques sont des méthodes utilisées pour subvertir les cadres normatifs et communiquer à l'intérieur des régimes de pouvoir. Il observe ainsi deux tactiques qui vont permettre à l'art d'intervention de s'affirmer en tant que pratique politique : le détournement du système des signes de la production socioculturelle au profit de la création et de la réinjection de nouveaux sens dans la réalité collective et la dérive comme concept opératoire de résistance et comme étude des effets biopolitiques des mécanismes du pouvoir. Toutes deux s'affirment dans le décroisement des pratiques artistiques et des formes de pouvoir instituées dans les mœurs sociales.

Les lieux de l'art éclatent et sa fonction se transforme. L'art d'intervention se caractérise donc par son aspect interdisciplinaire et micropolitique, marqué par un contexte social et politique fragmenté, dont les rouages tentent d'annexer à ses mesures de contrôle les nouvelles conduites et les nouvelles activités changeantes de la société contemporaine. Les artistes incarnent ainsi d'autres compétences hors du champ de l'art afin d'avoir un impact immédiat auprès de groupes cibles ou des contextes dans lesquels ils s'ingèrent. Ceci entraîne des modalités différentes dans la relation au spectateur. Autrement dit, les artistes s'affranchissent de leur condition spécifique en basant leur relation au spectateur sur la création de situations qui permettent à des expériences constitutives d'un monde commun de survenir.

1.1.1 POLITIQUE ET ESTHÉTIQUE : CRÉATION D'EXPÉRIENCES

Dans le but d'approfondir les paramètres politiques de l'art d'intervention et ce, afin de cerner la particularité de la multiplicité interstitielle, il nous paraît essentiel de plonger dans le domaine de l'esthétique, précisément à partir des observations de Jacques Rancière qui établissent les assises nécessaires à la compréhension du concept. Dans *Le partage du sensible*, Rancière conçoit l'esthétique « comme le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir. C'est un découpage des temps

et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience⁵⁸»; il écarte ainsi la conception politique de l'esthétique de la seule activité ou pensée artistique, c'est-à-dire de la seule notion de « beauté » ou de « goût ». La définition du politique s'appuie quant à elle « sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps⁵⁹», déterminant par là une communauté donnée. Mises en commun, l'esthétique et la politique définissent un partage du sensible qui « donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives.⁶⁰» Il s'agirait donc de concevoir la politique de l'art en tant qu'espace sensible de connexions et d'identités hétérogènes qui formule des rapports d'expression « d'un temps et d'un état de civilisation qui, auparavant, était la part "non-artistique" des œuvres⁶¹». C'est donc à partir de ce postulat que l'on peut aborder celui de l'hétéronomie⁶² des œuvres, c'est-à-dire le fait qu'elles se dépouillent de leur caractère artistique pour parvenir à saper toute hiérarchie d'attribution des formes et des genres par lesquels l'art se singularise. Selon ce principe, la production de sens par un individu quelconque est déterminée par les modalités de partage et de sensibilité que les œuvres permettent d'aborder. Plus particulièrement, les pratiques politiques de l'art d'intervention révèlent une tendance commune à brouiller le domaine des

⁵⁸ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p. 13-14.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁶¹ *Ibid.*, p. 36.

⁶² À ce sujet, Jacques Rancière note : « l'autonomie esthétique de l'art n'est que l'autre nom de l'hétéronomie » dans *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 92. Et concernant la prétendue dichotomie entre autonomie et hétéronomie, Jean-Philippe Uzel souligne que : « En fait, pour répondre à cette question, il faut se débarrasser des fausses dichotomies – celles précisément que charrient les sociologues qui prétendent expliquer le rejet de l'art contemporain – en acceptant de se confronter au paradoxe que l'on retrouve au cœur du "régime esthétique de l'art" et qui "pose la radicale autonomie de l'art [...] dans le même geste qui abolit la clôture mimétique séparant la raison des fictions et celle des faits, la sphère de la représentation et les autres sphères de l'expérience", autrement dit qui fait en sorte que "l'autonomie esthétique de l'art n'est que l'autre nom de l'hétéronomie". » dans Jean-Philippe Uzel, « L'art situé : quelques pratiques non-éthiques d'art actuel », dans Sébastien Biset (dir.), *(SIC) Livre III, Esthétiques de la situation*, Bruxelles, Les Presses du réel, 2009, p. 29-44.

compétences artistiques pour mieux s'inscrire à même des situations signifiantes afin de « lier ce que l'on sait avec ce que l'on ignore⁶³ » et d'envisager le public de l'art en tant que producteur de l'œuvre, voire même en tant que participants actifs d'un monde commun.

À titre d'exemple, dans leur projet *Hypothèses d'amarrages* (2001-...), le collectif SYN- insère une vingtaine de tables de pique-nique sur le territoire montréalais, soigneusement disposées dans des espaces dénués d'activité humaine de manière à réinvestir la ville en y injectant et en y libérant des formes de praticabilité citoyenne. Par ailleurs, pour prendre un exemple hors du contexte géographique de notre recherche, le Mexicain Gustavo Artigas a invité deux équipes américaines de basketball et deux équipes mexicaines de soccer à pratiquer, au même moment, leur discipline respective dans le même gymnase (*The Rules of the Game*, 2000-2001), créant par là l'image éphémère d'une démocratie ludique qui doit négocier les règles de leur jeu respectif.⁶⁴ Krzysztof Wodiczko élabore un véhicule pour itinérants (*Homeless Vehicle*, 1987-1988), un généreux dispositif visuel dont le design répond aux différents besoins des nomades urbains tout en amplifiant la visibilité des conditions de vie des itinérants aux États-Unis. Ces trois exemples relatent la part politique d'un certain type d'art d'intervention qui s'affranchit de son caractère artistique afin de mieux intégrer différentes réalités urbaines, politiques et sociales à ses procédés.

Ces exemples nous informent également sur la valeur dissensuelle du régime esthétique de l'art d'intervention. À partir du concept d'« indécidabilité », que Rancière applique au champ actuel de l'art et qu'il définit comme la suspension des liens entre art et politique, le philosophe nous éclaire davantage sur les modes de visibilité et de

⁶³ Idem, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 28.

⁶⁴ À ce sujet, voir : Marie Fraser, « Aux bords de l'art », dans Thérèse St-Gelais (dir.), *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, 2008, p. 23-36.

réception d'un dispositif artistique dans l'espace public. L'indécidabilité d'une œuvre s'aborde ainsi à partir de la négociation des rapports entre l'esthétique de la politique et la politique de l'esthétique. Le premier rapport nous renseigne sur la logique dissensuelle que l'œuvre a la capacité d'émettre dans un corps social défini alors que le deuxième rapport implique un brouillage des caractéristiques artistiques pour se faire expérience de dissensus. Pour Rancière, le dissensus est la principale caractéristique pour qu'il y ait projet politique. Par ce terme, il insiste sur « une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence⁶⁵ ». L'œuvre s'intègre plutôt qu'elle ne s'impose à la réalité commune. Elle propose des expériences à élaborer plutôt que de soumettre son spectateur à une expérience préconçue. Ainsi, Rancière soutient que « ce qui produit ces passions, ces bouleversements dans la disposition des corps, ce n'est pas telle ou telle œuvre d'art mais les formes de regard correspondant aux formes nouvelles d'exposition des œuvres, aux formes de leur existence séparée.⁶⁶ » Autrement dit, c'est ce par quoi les œuvres réussissent à réorienter le regard du spectateur face à ses expériences de vie personnelle et sociale qui constitue le programme esthétique de l'art d'intervention. Ainsi, de par leur caractère « non-artistique », les œuvres s'inscrivent dans des situations de vie réelles afin de faire émerger des conditions dissensuelles dans lesquelles l'activité du regard remet en cause ce qu'il nous est donné de voir et de penser en inventant et en reconfigurant d'autres manières d'entrevoir notre inscription dans le monde. L'art et la politique doivent ainsi négocier avec de nouveaux rapports sensibles au monde en intégrant de nouveaux objets et de nouveaux sujets dans leur champ respectif pour s'affirmer en tant que producteurs d'expériences sensibles. Par son intégration à des formes de vie concrète, l'art d'intervention, sous son caractère politique, tente de produire des situations d'expérimentation démocratique dans lesquelles de nouvelles frontières doivent

⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 69.

constamment être redessinées et renégociées pour parvenir à une connaissance subjective du monde commun.

C'est donc par l'entremise de « zones d'indistinction⁶⁷» que l'art et la politique opèrent une « reconfiguration de l'expérience commune du sensible⁶⁸» en conjuguant l'indécidabilité de l'œuvre avec la communauté qui la nourrit. C'est dire que les œuvres délaissent partiellement leur caractère artistique, c'est-à-dire dans leur manifestation *in situ*, au profit de la production d'expériences concrètes et alternatives qui fracturent l'ordre empirique des hiérarchies spatiales et sociales. Comme nous le verrons en deuxième chapitre, particulièrement avec l'exemple des tables de pique-nique du collectif SYN-, l'intervention artistique vient défaire les principes prescrits d'homogénéisation de l'espace collectif à même son contexte d'immixtion en imposant d'autres possibilités d'activités humaines pour permettre à toute situation d'être « reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification⁶⁹». Ainsi, les *Hypothèses d'amarrages* de SYN- s'insèrent dans des terrains vagues engendrés par une urbanisation précipitée afin d'offrir aux citoyens fréquentant ces espaces de nouvelles occasions d'appropriation et d'occupation de leur environnement quotidien. Les tables de pique-nique, aussi banales qu'elles puissent paraître, renversent les rapports d'attribution des lieux et des espaces en inscrivant dans la ville programmée d'autres usages possibles à partir des multiples appropriations citoyennes. Elles permettent aux citoyens de reconfigurer la perception sensible de leur espace commun en transformant le caractère désert du terrain vague en un lieu d'émancipation citoyenne. Par ailleurs, les jeux simultanés d'Artigas combinent deux nationalités correspondant au contexte qu'il interroge en amalgamant deux sports différents dans un même espace. Les joueurs doivent alors redoubler de vigilance pour ne pas se heurter, mais aussi négocier les frontières de leurs règles respectives tout comme le fait

⁶⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Wodiczko intervient dans l'espace public à partir d'un dispositif qui permet de sensibiliser et d'augmenter le potentiel de visibilité de la présence des itinérants auprès d'un large public, tout en répondant aux besoins particuliers d'une communauté donnée par un design qui facilite la collecte de bouteilles vides et qui offre un toit temporaire. Ces trois exemples s'inscrivent tous dans une logique dissensuelle d'interaction entre individus hétérogènes au sens où un dispositif artistique entrouvre des possibilités perceptives d'élaboration d'un monde commun dans lequel des collectivités peuvent affirmer et doivent négocier leur présence constitutive.

C'est donc en combinant des temps, des moments, des individus et des lieux hétérogènes au sein d'une même expérience qu'un état esthétique se produit, permettant à « la forme [d'être] éprouvée pour elle-même⁷⁰» afin d'engendrer un « moment de formation d'une humanité spécifique⁷¹» en tant qu'« identité fondamentale des contraires⁷²». C'est en ce sens que l'expérience esthétique parvient à une sensibilisation politique qui ne tient plus uniquement dans sa nature politique même, mais surtout dans des formes d'expression sensible, ce que Rancière nomme un « partage politique du sensible⁷³», à travers lesquelles émergent des possibilités d'émancipation des modèles de vie individuelle et collective. À ce sujet, le philosophe définit l'émancipation comme un « brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectifs⁷⁴». En outre, cette dimension émancipatrice du régime esthétique de l'art d'intervention offre aux individus d'une communauté donnée la possibilité de participer et d'élaborer des structures alternatives du monde commun. Ainsi, par diverses tactiques, les œuvres « donnent "à voir et à penser" sans chercher à prouver et privilégient "une logique de

⁷⁰ Idem, *Le partage du sensible*, p. 33.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ Idem, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 48.

⁷⁴ Idem, *Le spectateur émancipé*, p. 26.

communication d'expériences"⁷⁵» qui passe par une sensibilité s'adressant à une communauté donnée et s'effectuant par l'entremise de propositions esthétiques intégrées à l'espace public qui viennent reconfigurer les connaissances acquises au cours de la vie et à travers les usages de la société et du monde. L'émancipation du public de l'art d'intervention permettrait donc d'instaurer des expériences dans lesquelles l'individu repense et renégocie «son rapport au monde [alors que] l'expressivité devient le moyen par lequel il acquiert une connaissance de lui-même⁷⁶» dans un corps social défini afin de s'affranchir de l'homogénéisation des occupations et des capacités individuelles et collectives imbibées dans nos conduites. La spécificité politique de l'art d'intervention impliquerait donc la logique d'une esthétique de la politique et celle d'une politique de l'esthétique afin de transmettre des expériences sensibles qui rompent avec le caractère (sur)déterminé de l'espace public.

1.1.2 TACTIQUES INTERVENTIONNISTES

Si, à l'ère contemporaine, la réalité sociopolitique est marquée par sa fragmentation, le domaine générique de l'art d'intervention l'est tout autant. Afin de mieux comprendre la spécificité d'un art d'intervention sous sa manifestation interstitielle, nous observerons donc les pratiques interventionnistes sous trois formes d'application tactique qui, du point de vue de leurs procédés, semblent similaires, mais qui, en vérité, se distinguent par des approches différentes : les tactiques activistes, les tactiques participatives et/ou collaboratives ainsi que les tactiques interstitielles. Plus précisément, c'est à partir des manières d'adresse à l'Autre que nous pouvons aborder des distinctions au sein du vaste champ de l'art d'intervention.

Une première forme que l'on observe dans le champ politique de l'art d'intervention et qui découle du programme éthique des avant-gardes se manifeste dans son versant

⁷⁵ Jean-Marc Lachaud, *loc. cit.*, p. 42.

⁷⁶ Sarah Gilsoul, *loc. cit.*, p. 142.

activiste. La posture de l'activiste est largement associée au caractère d'engagement de l'artiste dans les questions d'ordre social, politique, écologique, etc. Cependant, contrairement aux avant-gardes, il n'est pas question ici de prendre part à un programme politique idéologique, mais plutôt d'élaborer une mise en scène, de la part des artistes, de « leur propre sensibilité politique⁷⁷ ». Ève Lamoureux sépare les pratiques interventionnistes en deux modèles stratégiques larges, dont le premier recoupe la définition que nous donnerons aux pratiques activistes qui « consiste[nt] à créer des œuvres ou des interventions qui proposent un contenu critique qui se déploie en lien avec les grandes questions sociopolitiques de l'heure : écologisme, défense des marginaux et des exclus du système, question amérindienne, globalisation ultralibérale, etc.⁷⁸ ». Par ailleurs, le large spectre que recouvre le deuxième modèle ne nous permet pas de cibler la spécificité des deux autres tactiques – interstitielles et collaboratives et/ou participatives – que nous proposons d'élaborer ici, puisqu'elle les rassemblerait en tant qu'elle se définit comme « des interventions qui s'insèrent dans l'environnement social et qui questionnent les relations humaines, les rapports sociaux et leur contexte⁷⁹ ». Néanmoins, la première stratégie qu'élabore Lamoureux couvre l'interprétation des tactiques activistes. Au Québec, le cas de l'ATSA est plutôt déterminant. Le collectif d'artistes s'adonne, entre autres, depuis 1998, à l'installation d'un camp de réfugiés éphémère, nommé *État d'urgence*⁸⁰, sur la place Émilie-Gamelin⁸¹. Celui-ci consiste à offrir des services de qualité aux personnes en situation de précarité ou d'itinérance, le tout agrémenté d'une programmation artistique interdisciplinaire et ouverte à tous. Par cet événement, l'ATSA désire « susciter une

⁷⁷ Ève Lamoureux, « Arts visuels et pratique d'intervention : retour de l'engagement sociopolitique? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 113, (4) 2004, p. 121.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁸⁰ À partir de 2011, l'événement *FIN NOVEMBRE* prend le relais de l'*État d'urgence*.

⁸¹ En fait, l'ATSA s'installe sur la Place Émilie-Gamelin, à Montréal, à partir de 2002. En 1998 et 1999, l'ATSA procéda à l'installation de leur campement équipé d'une « Banque à bas » en face du musée d'art contemporain de Montréal. En 2001, c'est au tour du parc Hydro-Québec, au coin de Clark et Sainte-Catherine, de recevoir le campement. Par la suite, l'*État d'urgence* se poursuivra sur la place Émilie-Gamelin jusqu'en 2010 avant de faire place à *FIN NOVEMBRE*.

réflexion de solidarité envers la pauvreté ici et dans le monde, tout en prodiguant une aide concrète et inusitée soit le don de vêtements chauds, trois repas par jour, et d'une ambiance chaleureuse, pleine d'animations rassembleuses qui contrent les préjugés et valorisent les personnes isolées⁸²». Ainsi, l'exemple de l'ATSA nous démontre une certaine forme d'adresse à l'Autre que peuvent prendre les tactiques activistes de l'art d'intervention : celle d'une sensibilité politique portée par l'artiste et/ou son œuvre afin d'engager une réflexion qui tente d'amender les problématiques soulevées. Nato Thompson parle de « *sense of urgency* »⁸³. Il soutient ainsi que : « In such turbulent political times, artists operate as both a social conscience for the politics of today and a harbinger of the politics for tomorrow⁸⁴ ». Thompson nous indique par là que la pratique interventionniste, sous son caractère activiste, est stimulée par l'urgence d'agir dans un contexte de globalisation, conditionné par des politiques néolibérales, à propos duquel les artistes apportent des réflexions autour d'actions ou de dispositifs à vocation critique. Sa portée est large, délaissant l'intrusion subreptice de l'œuvre, que l'on verra avec les pratiques furtives ou interstitielles, au profit de la conscientisation sociale. Les tactiques activistes s'écarteraient donc du régime esthétique de l'œuvre ou autrement dit, de son caractère indéterminé pour reprendre les termes de Rancière, et concevraient l'outil artistique comme une énergie informative où le désir de communiquer une sensibilité politique particulière recouvre le caractère formel de l'œuvre. Les artistes concourent ainsi à la création de zones événementielles, de champ d'actions ou d'opérations visant à conscientiser la société en ponctuant de manière idéologique, parfois utopique, l'espace collectif. Dans un cadre esthétique, les pratiques activistes renverraient à ce que Rancière a qualifié de régime éthique des arts, en répondant à une double visée : soit celle de la teneur de vérité que promeut la visibilité des œuvres « et celle de leur destination : des usages auxquels elles servent et des effets qu'elles

⁸² ATSA, « État d'urgence 2002 », dans ATSA. En ligne. < <http://atsa.qc.ca/etat-d-urgence-2002> >. Consulté le 8 janvier 2015.

⁸³ Nato Thompson, *loc. cit.*, n.p.

⁸⁴ *Ibid.*

induisent.⁸⁵» En dédiant ainsi leurs propositions artistiques à des réflexions ou à des affectations préconçues, les artistes tentent de générer des résultats immédiats ou du moins probables. Ils instaurent, dans un espace-temps donné, des formes critiques opératoires qui visent à améliorer concrètement un état du monde.

Une deuxième tactique de l'art d'intervention observée au Québec serait celle de son versant relationnel, compris sous sa forme participative et/ou collaborative. Par ces deux derniers termes, nous entendons une participation active du spectateur à la production de l'œuvre et, éventuellement, à l'élaboration d'un sens commun. Ainsi, dans le terme « relationnel », que nous attribuons essentiellement à la pensée de Nicolas Bourriaud, nous retiendrons principalement la particularité de la rencontre à travers laquelle les artistes proposent « a/ des moments de socialité b/ des objets producteurs de socialité⁸⁶» en invitant le spectateur à éprouver une expérience symbolique du monde qu'il habite dans un espace-temps créé par l'artiste. Bien que, comme nous le verrons dans le prochain point, la production d'expériences de socialité est également présente dans l'art d'intervention comme multiplicité interstitielle, les tactiques collaboratives et/ou participatives créent des situations qui révèlent explicitement la part artistique de l'action ou du dispositif. Ces « moments de socialités » impliquent donc la présence de l'artiste ou la formation d'un groupuscule d'individus qui doivent arriver à un certain consensus pour exécuter, participer ou collaborer à l'œuvre. Nous proposons cette réflexion à partir de celle exposée par Nicolas Bourriaud dans son célèbre ouvrage *Esthétique relationnelle*. Bien que l'auteur investisse l'idée de l'interstice pour décrire les pratiques relationnelles, il l'aborde plus spécifiquement à partir de ses paramètres sociaux et économiques, associant les formes d'art relationnel à la pratique du troc afin de représenter l'activité artistique comme « partage du sens à l'état sauvage – un échange dont la forme est déterminée par celle

⁸⁵ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁶ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, p. 33.

de l'objet lui-même, avant de l'être par des déterminations qui lui sont extérieures⁸⁷». Il rajoute par la suite que : « [l]a pratique de l'artiste, son comportement producteur, détermine le rapport que l'on entretiendra avec son œuvre : en d'autres termes, ce sont des relations entre les gens et le monde, à travers des objets esthétiques, qu'il produit en premier lieu.⁸⁸» Or, c'est précisément à ce niveau-ci que les tactiques relationnelles se distinguent des tactiques interstitielles, puisque ce sont plutôt les formes extérieures qui modèlent l'œuvre interstitielle et ses conditions de transmission dans les interstices du quotidien. De plus, les observations de Bourriaud nous portent à croire que ce sont les objets et le comportement de l'artiste qui déterminent la réception de l'œuvre et non pas le récepteur. Ceci nous amène à concevoir le temps de production d'une œuvre relationnelle à un niveau événementiel, « comme une durée à éprouver, comme une ouverture vers la discussion illimitée⁸⁹», nécessitant, la plupart du temps, la présence de l'artiste, dans un temps et un moment créés, afin de dicter le « mode d'emploi » de l'œuvre. Au Québec, les cas de Devora Neumark et de Massimo Guerrera sont exemplaires de ce type de tactique artistique. Dans *Présence* (1997), Devora Neumark s'installe dans des espaces publics de transit afin de crocheter une kippa juive dont les couleurs seront modifiées selon les moments d'interaction (mauve) ou de solitude (jaune). En 2000, avec *L'art de la conversation*, l'artiste investit l'espace vacant à la sortie du métro Frontenac, en le transformant en salon ouvert dans lequel elle accueille les passants qui souhaitent discuter avec elle. Saisis par l'étrangeté de la situation, les éventuels protagonistes acceptent de participer à l'échange et de se livrer à une discussion avec l'artiste. Par ailleurs, entre 1995 et 1997, Massimo Guerrera promène sa *Cantine, redistribution et transformation de nourritures terrestres*, consistant en un chariot contenant des aliments et autres objets variés qu'il déplace aux détours de la ville, conviant les plus curieux au don et à l'échange de produits alimentaires. Avec

⁸⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

Porus (1999-2004)⁹⁰, l'artiste « a installé un kiosque domestique – sorte de meuble hybride comprenant siège, surfaces, tiroirs et protubérances étranges⁹¹ » dans la demeure de différentes personnes comme point de départ à des séries de rencontres. Lors de soirées organisées par l'artiste, celui-ci insistera auprès des hôtes sur la possibilité d'altérer collectivement son dispositif et les objets qu'il contient afin d'y inscrire l'expérience de la rencontre et de matérialiser ainsi la relation. Malgré l'étrangeté des dispositifs présentés ici, tous les participants sollicités sont apparemment consentants et informés du processus de création. Ainsi, les indications des artistes ou leur simple présence concourent à la construction d'une interprétation artistique de l'action, établissant par là les rôles et les parts des participants à l'œuvre.

En dernier lieu, les tactiques interstitielles évacueraient cette fonction déterminante de l'œuvre et/ou de l'artiste propre aux tactiques relationnelles. Nous distinguons donc les tactiques interstitielles des tactiques relationnelles à partir des modalités d'insertion des œuvres dans un contexte situé. Si l'œuvre relationnelle insère des situations artistiques dans un espace-temps déterminé par l'artiste, l'œuvre interstitielle s'insère *dans* des situations réelles et laisse le soin au citoyen incident de produire une situation qui fera sens pour lui. Plus précisément, c'est ici que la notion de multiplicité interstitielle devient pertinente dans la distinction entre ces deux formes de tactiques selon le lieu et la manière de diffusion : celle-ci est plurielle et trouve le lieu de son élaboration politique dans les interstices de l'organisation sociale et des comportements qui la composent. Ainsi, à partir de sa logique interstitielle, l'œuvre se fait plus discrète, rompt avec le régime éthique des pratiques activistes et avec toutes formules artistiques

⁹⁰ Le projet *Porus* a été présenté à quatre reprises : *Porus ou 99 études empiriques sur l'étanchéité domestique instable* (1999) présenté à la Galerie Leonard et Bina Ellen (Montréal), *Porus, les recombinaisons gourmandes d'un rendez-vous* (2001) présenté au Centre des arts actuels SKOL (Montréal), *Porus, les parois semi-molles* (2003) présenté à la Mercer Union Gallery (Toronto) et enfin *Porus, et quelques espaces temps partageables* (2004) présenté à la Galerie Joyce Yahouda (Montréal).

⁹¹ Massimo Guerrera, « Les vivres de nos paysages internes », dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances* (catalogue d'exposition), Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001, p. 113.

prescrites pour mieux s'intégrer à nos environnements de vie et aux activités humaines qui y prennent forme. Cette dernière caractéristique semble, par définition, se rattacher à ce qui a précédemment été qualifié de manœuvre (Alain-Martin Richard), de pratique furtive (Patrice Loubier) ou encore d'art à faible coefficient de visibilité (Stephen Wright). En effet, selon Alain-Martin Richard la manœuvre :

[...] est d'abord mouvement. La manœuvre n'a de norme que son propre mouvement, elle n'a d'autre désir que la prolifération des créativités. Par cette prolifération la manœuvre supprime donc l'extrême visibilité de l'artiste comme centre d'intérêt, comme être mythique. Elle détourne l'attention passive du spectateur vers l'attention active de l'intervenant [...] La manœuvre n'a pas de matériau particulier. À la limite, elle n'a pas de matériau du tout. Elle est immixtion, interconnection [*sic*]. Un ensemble de « ruses et de procédures » qui touche le vivant et ses machineries. Ainsi, rien de ce qui bouge ne lui est indifférent.

Par ailleurs, Patrice Loubier s'inspire du terme d'« esthétique de la furtivité⁹²» proposé par Marc-Olivier Wahler à propos de l'exposition *Transfert*⁹³, pour aborder une tendance de plus en plus insistante en art à « infiltrer le paysage urbain par des travaux dépourvus d'enseigne, non assimilables a priori à des œuvres, qui se faufilent dans l'espace public, surprenant le promeneur au hasard de sa route et faisant de lui un spectateur fortuit⁹⁴». Ces pratiques, soutient Loubier un peu plus tôt, se perçoivent « selon leur volonté concrète de s'insérer dans les rouages du réel, d'intervenir au sein

⁹² Marc-Olivier Wahler le définit comme suit : « Initiée et régentée par les militaires, la question de la furtivité a en effet traversé le monde de l'art comme une onde de choc. Un objet furtif brise sa signature optique ; il dévie, fractionne ou absorbe les signaux. Il mute, feint, esquivé. Il hante les marges. Il voit sans être vu. Un tel objet ne pouvait que fasciner les artistes. Dépassés par la haute technologie militaire, ils retiennent de cette révolution implacable son aspect le plus important : sa capacité d'infiltration et, partant, son aptitude à construire des espaces autonomes en oscillation constante. » Marc-Olivier Wahler, « ESS Historique », dans *Expositions suisses de sculpture Bienne*, 2000. En ligne. < <http://www.ess-spa.ch/historique/2000/wahler.html> >. Consulté le 11 novembre 2015.

⁹³ Pour l'exposition *Transfert*, « 39 artistes (Europe, USA, Thaïlande) ont été invités à intervenir dans le contexte urbain. Ils se glissent dans les infrastructures de la ville et interrogent la capacité de l'art à s'infiltrer dans notre quotidien. *Transfert* constitue la Xème Exposition suisse de sculptures à Bienne. » Du 17 juin au 31 août 2000. Source : http://www.re-p.org/transfert/misc/com_fr.html. Consulté le 16 décembre 2015.

⁹⁴ Patrice Loubier, « Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive », *Inter : art actuel*, n° 81, 2002, p. 12.

de ses structures de fonctionnement ou de communication, pour y semer de menues sources de perplexité et rompre par intermittence la continuité familière de l'expérience vécue⁹⁵». Ceci peut nous rappeler, dans un ordre plus radical, un art à faible coefficient de visibilité dont la définition revient à Stephen Wright. Ce dernier l'aborde à partir de la remise en question, de la part des artistes :

[...] de la nécessité pour l'art de se conformer à ces contraintes normatives : à la place de l'œuvre d'art, certains privilégient le processus artistique comme porteur de sens, récusant la subordination du faire à toute finalité extrinsèque; certains (souvent les mêmes), loin de s'en tenir à l'autorité du seul artiste, valorisent le coautorat, généralisant la responsabilité du processus créatif à l'ensemble de personnes qui y prennent part; certains (presque toujours les mêmes), au lieu de pratiquer un art dont la légitimité dépend de la reconnaissance du spectateur, lui préférant un art, non pas soustrait aux exigences de l'espace public, mais jouissant d'un coefficient de visibilité négligeable. Ces pratiques relativisent les positions d'autorité et affaiblissent les attributs des professionnels de l'expression.⁹⁶

Si la multiplicité interstitielle n'enlève rien à ces pratiques, elle s'y joute pour mieux définir ses modalités de fonctionnement. En effet, ces trois définitions nous permettent de comprendre les caractéristiques générales des œuvres agissant en tant que multiplicité interstitielle : elles délaissent leurs attributs artistiques au profit de l'acuité de leur présence dans le réel, elles apparaissent par surprise au spectateur incident et elles priorisent le processus de diffusion et/ou de réception des œuvres dans l'espace public plutôt que son résultat esthétique, au sens traditionnel du terme. Cependant, bien que ces définitions suggèrent implicitement la dissémination plurielle des œuvres dans l'espace public, il nous semble qu'elles n'en font pas un trait définitif.

À cet effet, il nous apparaît que l'approche de ces pratiques sous l'angle de la tactique interstitielle permette de contribuer au discours de ces auteurs afin de mettre en lumière

⁹⁵ Idem., « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, n° 101, Janvier-Mars 2001, p. 100.

⁹⁶ Stephen Wright, « Vers un art sans spectateur », dans Saskia Cousin *et al.*, *Le Sens de l'usine*, Paris, Créaphis, p. 224.

un sens à la dissémination de telle sorte d'œuvres dans les interstices du réel dans le but d'aborder les effets esthétiques et pragmatiques issus de leur réception. Par leur diffusion plurielle et interstitielle, elles s'engagent ainsi sur le terrain du social par irruption spontanée, immixtion, intrusion, voire même par effraction. Elles produisent des expériences en décalage avec la réalité qu'elles incorporent à leur fonctionnement, expériences qui, démultipliées par les occurrences des œuvres, permettent l'élaboration ou l'affirmation de subjectivités individuelles qui tendent à reconfigurer les paramètres sensibles d'une situation donnée. Leur diffusion plurielle permet ainsi d'atteindre une multiplicité d'individus à même les pratiques du quotidien afin d'engendrer un espace réflexif individuel, chaque fois momentané et ponctuel, sur leurs places et leurs rôles dans le tissu social. Certes, elles produisent des moments de socialité, mais à partir de modalités dissensuelles qui permettent à chacun de mettre de l'avant sa propre subjectivité dans un processus politique de partage du sensible. Par leur multiplicité interstitielle, elles « s'élabor[ent] comme une interrogation dans l'univers sensible, et s'inscri[vent] pour ainsi dire dans la matérialité diffuse d'une situation donnée⁹⁷ », comme le souligne Richard à propos de la manœuvre. On comprendra plus tard, avec les exemples de SYN-, de Christian Barré et de Mathieu Beauséjour, qu'une telle tactique de diffusion inscrit l'œuvre en léger décalage avec la situation dans laquelle elle s'inscrit tout en activant des paramètres de visibilité de l'ordre de la surprise. En effet, ces trois œuvres optent toutes en faveur de leur apparition soudaine en s'intégrant subrepticement à un espace sociétal donné (espaces en friches et terrains vagues pour SYN-, polarités sociales présentes dans l'espace public pour Barré et les transactions économiques entre individus dans le cas de Beauséjour). Ces espaces, nous les qualifierons d'interstices en ce sens qu'ils s'inscrivent à même les paramètres de fonctionnement d'un système défini, mais en révélant, par contraste, d'autres inscriptions que celles promues dans les différents rapports qu'on y entretient. La

⁹⁷ Alain-Martin Richard, « L'art comme non-lieu », *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les éditions Esse, 2005, p. 70.

multiplicité interstitielle nous permettrait donc de comprendre les œuvres à partir de leur modalité de diffusion dans un ordre, de leur processus d'ancrage dans la vie quotidienne et de leurs effets sur le spectateur citoyen.

1.2 LA MULTIPLICITÉ INTERSTITIELLE

Comme on vient de le voir, c'est dans le concept de multiplicité interstitielle que résiderait la spécificité des conditions de diffusion de certaines œuvres d'intervention, mais celui-ci nous permettrait également de comprendre leurs modalités de présence dans le substrat social et les expériences qui en sont issues. Tout d'abord, le concept, élaboré par le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat, se définit à partir de l'interstice et sa faculté à résister « aux emprises réglementaires et à l'homogénéisation⁹⁸ ». Ainsi, pour Nicolas-Le Strat, tout comme pour la manœuvre, les pratiques furtives ou l'art à faible coefficient de visibilité, il ne s'agit pas de rassembler les différentes formes d'intervention dans le réel sous la bannière uniquement artistique, mais plutôt d'entrevoir le large spectre de la pratique urbaine à partir de son engagement « en de multiples endroits, à partir d'une grande diversité d'enjeux⁹⁹ ». Pour ce faire, le sociologue entame une description générique des conditions d'existence de ces pratiques qui s'affirment en réaction aux différents systèmes de régulation politique et sociale et plus précisément à partir de leurs formes de résistance :

Qu'elles se développent à une échelle macro ou à une échelle micro, qu'elles concernent les formes de vie ou de travail, qu'elles procèdent de l'intérieur des institutions ou sur un mode plus autonome, qu'elles intéressent le social, l'art ou l'urbain, ces différentes formes de résistance doivent être respectées politiquement pour ce qu'elles sont, pour ce qu'elles construisent, pour les processus dans lesquels elles nous engagent, pour le potentiel d'antagonisme qu'elles réservent, pour l'expérience de vie ou de travail à laquelle elles nous destinent.¹⁰⁰

⁹⁸ Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », *Expérimentations politiques*, Montpellier, Fulenn, 2007, p. 17.

⁹⁹ Idem, « Introduction », p. 12.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Pour mieux comprendre le concept de multiplicité interstitielle et son rapport avec le domaine artistique, l'idée centrale de résistance nous permet donc d'aborder le mode de fonctionnement des œuvres relevant de cette tactique. Dans l'introduction du livre *Expérimentations politiques*¹⁰¹, ouvrage qui regroupe neuf courts textes précédemment publiés entre 2000 et 2007, Nicolas-Le Strat insiste sur la faculté productrice d'expérience des pratiques de résistance qui visent à introduire de nouvelles données au sein des structures normatives :

[...] la situation du capitalisme contemporain [...] n'opère plus de différence décisive entre le moment de la production et le moment de la reproduction, le temps du travail et le temps de vie. À sa manière, le capitalisme s'est chargé de trancher le problème et ne nous laisse guère d'autres alternatives que d'agir à son encontre en embrassant la totalité des terrains et des contradictions. La question essentielle n'est donc pas de savoir où prendront naissances les prochaines luttes et sur quel plan elles se constitueront mais de prendre la mesure de leur capacité – politique, intellectuelle et sensible – à faire advenir de nouvelles formes d'expérience et à accéder aux questions politiquement déterminantes, c'est-à-dire les questions qui touchent l'articulation même des dispositifs de domination.¹⁰²

Ainsi, si l'interstice représente le lieu d'activité des œuvres, celui-ci serait déterminé par sa capacité à libérer des possibilités d'expérimentation politique à partir des formes de vie où elles s'infiltrèrent : « la résistance ne peut fonctionner uniquement comme contre-pouvoir de réaction. La vie résiste par sa faculté d'invention et de création ; elle résiste en tant que puissance de production de soi, puissance de re-subjectivation, puissance de ré-appropriation de la singularité de chacun.¹⁰³ » C'est donc dire qu'en délaissant leurs attributs artistiques, les œuvres facilitent leur élaboration au sein de situations de vie réelle afin de libérer leur potentiel d'effectivité. Si nous insistons sur la faculté de résistance, c'est dans le but de préciser la nature des champs d'activités propres à la multiplicité interstitielle puisqu'il nous semble que Nicolas-Le Strat ne

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 11-15.

¹⁰² *Ibid.*, p. 13.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 14.

définit pas, à proprement dit, la notion, mais plutôt les possibilités d'interaction de l'interstice et ses modalités de résistance dans la réalité sociale et politique. De plus, l'implication de formes de résistance dans l'activité artistique nous permettra de comprendre le rapport d'interdépendance de la multiplicité interstitielle avec les appareils du pouvoir et même plus encore, de comprendre sa genèse.

Selon Foucault, « le pouvoir n'existe qu'en acte¹⁰⁴ », c'est-à-dire qu'il prend forme à travers la mise en œuvre d'un système de contrôle de l'espace social qui détermine des relations qui lient les individus entre eux. Plus précisément, pour prendre un exemple sur lequel s'appuie Nicolas-Le Strat et qui a été mentionné en introduction, le pouvoir se traduirait dorénavant sous la forme de l'Empire que Hardt et Negri définissent ainsi : « Empire is the political subject that effectively regulates these global exchanges, the sovereign power that governs the world¹⁰⁵ ». Les auteurs s'expliquent plus loin en soutenant que :

The primary factors of production and exchange – money, technology, people, and goods – move with increasing ease across national boundaries; hence the nation-state has less and less power to regulate these flows and impose its authority over the economy [...] Our basic hypothesis is that sovereignty has taken a new form, composed of a series of national and supranational organisms united under a single logic of rule. This new global form of sovereignty is what we call Empire.¹⁰⁶

Cette forme d'empire globalisée à l'échelle des échanges humains et planétaires trouverait donc sa cause dans ce que Félix Guattari a précédemment qualifié de capitalisme mondiale intégré. Ainsi, Guattari voit dans le capital une « catégorie sémiotique qui concerne l'ensemble des niveaux de la production et l'ensemble des

¹⁰⁴ Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », dans *Dits et écrits 1954-1988 : Tome II : 1976-1988*, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2001, p. 1055.

¹⁰⁵ Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Cambridge et Londres, Presse de l'université d'Harvard, 2000, p. xi.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. xi-xii.

niveaux de stratification des pouvoirs¹⁰⁷». Et pour se maintenir, le capitalisme mondial intégré aurait « besoin d'une homogénéisation des modes de production, des modes de circulation et des modes de contrôle social. C'est cette unique préoccupation qui le conduit à s'appuyer ici sur des régimes relativement démocratiques et, ailleurs, à imposer des dictatures.¹⁰⁸» Ceci engendre une décentralisation des instances décisionnelles qui doivent alors consulter des champs d'intérêts multiples en les incorporant à même les conditions systémiques qui permettent au capitalisme d'assurer son pouvoir. De ce phénomène résulteraient « des systèmes d'information et de manipulations psychologiques à grande échelle, par le biais des mass-media¹⁰⁹» que Guattari rassemble sous le terme de « système général de segmentarité¹¹⁰» qui amène le capitalisme à « se recomposer sans arrêt sur lui-même, sur les mêmes espaces, en approfondissant ses modes de contrôle et d'assujettissement des sociétés humaines¹¹¹», c'est-à-dire à réécrire, ou à repousser, constamment ses propres limites.

Dans cette optique, on comprend mieux les modalités et les raisons d'immixtion des œuvres dans le corps social. Celles-ci visent à activer un léger décalage au sein même des codes, des valeurs et des conduites régulées et intégrées par les sujets idéologiques en invitant les citoyens à produire ou à repenser d'autres manières de s'y inscrire. Foucault insiste particulièrement sur le fait que « la résistance vient [...] en premier lieu et elle reste supérieure à toutes les forces du processus; elle oblige, sous son effet, les rapports de pouvoir à changer¹¹²». À partir de cette affirmation, Ève Lamoureux suggère qu'« elle n'est donc pas seulement une négation, mais aussi un processus de création qui transforme certains états de domination, et ce, dans un espace qui a

¹⁰⁷ Félix Guattari, *Le Capitalisme Mondial Intégré et la révolution moléculaire*, dans *Revue Chimères*, Paris, p. 2. En ligne. < http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/cmi.pdf >. Consulté le 2 novembre 2015.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 1560, cité par Ève Lamoureux, *loc. cit.*, p. 232.

paradoxalement été ouvert par les rapports de pouvoir.¹¹³» Il nous appartient maintenant de démontrer comment les modalités d'insertion tactique des œuvres de la multiplicité interstitielle peuvent s'appliquer à un certain programme de résistance face au système capitaliste et générer d'autres expériences que celles intégrées dans nos conduites.

Selon Pascal Nicolas-Le Strat, la multiplicité interstitielle correspond à un rapport critique d'indexation « sur son propre processus¹¹⁴», questionnant et révélant par le fait même les différents agencements urbains et les relations qui s'y trouvent. Elle se conçoit d'abord à un niveau politique et ensuite à un niveau esthétique. Politique puisqu'elle s'attarde à rompre avec l'organisation hégémonique de la ville, en résistant aux contraintes normatives produites par celle-ci. Ensuite, esthétique parce que cette rupture, provisoire, il faut le dire, institue des dynamiques de production d'expériences qui s'attachent à leur condition d'existence pour établir des rapports dialectiques, des correspondances et des implications partagés. Et elle y arrive par la multiplication de ses initiatives dans les interstices du pouvoir et par un parasitage de l'ordre de la ruse : sa multiplicité est tactique.

Ainsi, en regard de la définition de Nato Thompson de la tactique, nous devons comprendre la multiplicité comme un outil, ou une manière de faire, propre à parasiter le système social grâce à la dissémination multi-parcellaire des œuvres dans les forces qui régissent ce même système. La métaphore du parasite est ici pertinente afin de démontrer que les œuvres dépendent du corps qu'elles infiltrent tout comme le parasite dépend du corps dans lequel il s'élabore. Par définition, le parasite est un « être vivant en association durable avec un autre dont il se nourrit, sans le détruire ni lui apporter aucun avantage¹¹⁵». Les œuvres « infectent » donc les mailles du système afin de

¹¹³ Ève, Lamoureux, *loc. cit.*

¹¹⁴ Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », p. 18.

¹¹⁵ « Parasite », dans *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaire LE ROBERT, 1972, p. 1230.

« déjouer la compartimentation de la vie sociale par la création inopinée d'interstices et de voies de traverse¹¹⁶ ». Elles s'organisent dans le flux des relations sociales en élaborant de nouvelles situations qui viendraient renverser ou reconfigurer les modes de perception acquis. Elles s'intègrent à même la dynamique qui la propulse en la déterritorialisant, c'est-à-dire en en changeant la fonction pour la rendre libre de toute contrainte ou désaliénée des normes prescrites.

Par ailleurs, l'origine conceptuelle de la tactique, élaborée par Michel de Certeau, nous éclaire particulièrement sur les modalités de fonctionnement des pratiques qui s'organisent par leur multiplicité interstitielle. L'historien distingue les notions de stratégie et de tactique qui permettent de déterminer les modalités de détournement des formes de pouvoir. Alors que la stratégie se traduit à travers la gestion des normes sociales, exercée par les instances représentatives du pouvoir puisqu'elle consiste à gérer les relations et les lieux dans un environnement donné, la tactique, elle, consiste en une action réalisée par les usagers, les travailleurs, les citoyens, etc. et qui « doit jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une façon étrangère¹¹⁷ ». Autrement dit, elle réagit aux situations qui lui sont imposées, multiplie les occasions et les possibilités en utilisant les interstices qu'offrent ces mêmes circonstances. De Certeau la compare à un « tour de passe-passe¹¹⁸ » en tant qu'elle « s'introduit par surprise dans un ordre¹¹⁹ ». Elle est donc sans lieu précis et sans vision totalisante. Elle est un champ d'actions possibles d'émancipation personnelle et collective, possibilité révélée par sa survenue. Elle traduit la capacité d'une intervention à se transformer en situation positive, à modifier les normes de l'espace accaparé afin de favoriser des relations momentanées et des « croisement possibles de

¹¹⁶ Patrice Loubier, « Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité », dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances* (catalogue d'exposition), Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001, p. 27.

¹¹⁷ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 60.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁹ *Ibid.*

durées et de rythmes hétérogènes¹²⁰». Enfin, la tactique serait l'équivalent de l'errance qui s'installe dans un espace homogène afin d'y articuler d'autres présences, d'autres temps et d'autres fonctions : elle est pratique du quotidien. Autrement dit, elle se donne comme « pratique d'évitements des procédures de contrôle au travers desquelles le sujet sort de cette machinerie de la représentation qui tient les corps dans une norme¹²¹».

Par le fait même et par définition, l'interstice appelle le pluriel puisque, comme le souligne Nicolas-Le Strat, il « desserre les contraintes¹²²». L'interstice est donc à caractère instable, ouvert et « se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité¹²³». Si le concept de multiplicité interstitielle s'élabore au niveau de l'expérience de la ville contemporaine, c'est qu'elle représente l'espace public le plus complexe et le plus à même de révéler les relations de pouvoir et les relations sociales qui y sont instituées. Ainsi, l'art d'intervention comme multiplicité interstitielle s'appuie sur les caractères sociaux, politiques et hétérogènes de la ville en ouvrant ses contraintes, en se délestant de son caractère artistique et en proliférant dans les pratiques sociales quotidiennes pour permettre à des sensibilités nouvelles et multiples de s'affirmer dans le système des collectivités. Pascal Nicolas-Le Strat préfère donc utiliser la notion d'« expérience interstitielle » pour définir les modalités de réception des œuvres en tant qu'elle fait un « retour sur ses initiateurs et les expose à leur propre implication¹²⁴». Elle s'amorce donc à partir de la sollicitation et l'ouverture par un dispositif artistique d'une situation donnée où elle prend forme :

Ce rapport critique que l'expérience entretient avec elle-même n'est pas principalement déterminé par une instance extérieure qui lui fixerait un sens (un idéal) ou dont elle devrait se démarquer (une domination). Il tient essentiellement au caractère indécis et ouvert, hétérogène et pluriel des

¹²⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹²¹ Aline Caillet, *op. cit.*, p. 109.

¹²² Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », p. 17.

¹²³ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, p. 12.

¹²⁴ Pascal Nicolas-Le Strat, *loc. cit.*, p. 18.

dynamiques qui s'amorcent. Si nous emboîtons le pas à Henri Lefebvre, nous dirons qu'un interstice se déploie à plusieurs niveaux de réalité et que chacun de ces niveaux se détermine par rapport aux autres. Chacun devient en quelque sorte l'expérience critique de l'autre. Ces différents niveaux de réalité s'interpellent réciproquement.¹²⁵

Ainsi, l'art d'intervention, sous l'angle de la multiplicité interstitielle, dépasse sa simple modalité d'exposition physique dans l'espace public, mais concerne plus précisément les différents rapports à l'espace sociopolitique. En d'autres termes, l'œuvre s'y joute pour suggérer des expériences de socialité alternative où le « spectateur » fait l'expérience de sa propre subjectivité dans l'espace collectif, expérience qu'il peut comparer, associer à ou dissocier de celle des autres individus également constitutive du monde qu'il habite. L'interstice doit donc être abordé sous un angle pragmatique, c'est-à-dire comme « réserve de disponibilité de la ville¹²⁶ » tels que le représentent les terrains vagues, les transactions économiques, les flux circulatoires de la ville, etc. et qui révèlent d'autres présences ou d'autres activités que celles prescrites dans ces lieux. La multiplicité correspond alors à la logique interne de l'interstice, son résultat, soit la pluralité des usages, des espaces et des mentalités qu'elle incorpore. La multiplicité tient non seulement dans les différents espaces créés ou infiltrés, mais également dans le caractère indéterminé, indéfini et hétérogène de l'espace social.

C'est ainsi que le projet *ECObOX*¹²⁷, pour reprendre l'exemple de Nicolas-Le Strat, s'est intégré à la communauté de La Chapelle, à Paris, à travers la production de diverses

¹²⁵ Pascal Nicolas-Le Strat, *loc. cit.*, p. 18.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ « Le projet a été initié à partir de 2001 par l'Atelier d'Architecture Autogérée (nommé à la suite AAA) et s'appuie sur des stratégies d'auto-construction et d'auto-gestion portées actuellement par un réseau trans-local d'acteurs et de dynamiques interculturelles hétérogènes auxquelles participent habitants, architectes, artistes, paysagistes, chercheurs, chômeurs, retraités, militants associatifs, étudiants, etc. » L'équipe de recherche était composée de Constantin Petcou (architecte et sémioticien), Pascal Nicolas-Le Strat, Doina Petrescu (architecte et docteure en études féminines), Kobé Matthys (artiste) et François Deck (artiste et professeur). La citation provient de François Deck *et al.*, « Interstices urbains temporaires, espace interculturels en chantier, lieux de proximité. Programme interdisciplinaire

plateformes expérientielles qui visaient à « l'aménagement de manière temporaire et réversible de terrains urbains interstitiels par la création d'espaces publics de proximité et de processus d'autogestion et d'appropriation symbolique de l'espace (jardins temporaires, micro-équipements mobiles, réseaux culturels trans-locaux, etc.)¹²⁸ ». Plus précisément, les espaces créés par le projet ECObox visaient à reconfigurer des zones urbaines en friche du quartier La Chapelle en offrant à la population locale des services socioculturels (« jardins, plate-forme polyvalente, ateliers, modules mobiles, salle de spectacle et de réunions, laboratoire média participatif¹²⁹ ») qui encourageaient l'appropriation et la reconfiguration de territoires délaissés, mais aussi l'implication des citoyens, d'origines sociales et culturelles diverses, à leur environnement à travers la production d'opportunités de vie collective.

Cet exemple nous amène à poser la pertinence de la ville contemporaine comme lieu propice à l'éclosion des pratiques de la multiplicité interstitielle. Elle représente le lieu complexe des activités humaines et des mouvements qui la définissent comme un terrain de jeu favorable à l'exploration et à l'expérimentation d'usages multiples. Selon la définition qu'en donne Nicolas-Le Strat, « un usage représente tout à la fois ce qui actualise la fonction de n'importe quel bâti et espace et ce qui, dans le même mouvement, vient la contraindre. Un usage est constitué de cette dualité, dans cette dualité¹³⁰ ». L'usage particulier d'un dispositif artistique par un individu quelconque amène ainsi à observer les modalités d'inscription des citoyens dans l'espace public, *a fortiori* la ville contemporaine, et à prendre le pouls de leur émancipation individuelle à travers la collectivité. C'est donc la projection d'usages protéiformes qui confère à la

de recherche "Art, architecture et paysage" », dans *Activités de recherche et publications de Pascal Nicolas-Le Strat*, Montpellier, ISCRA / Paris, RDS, ReDESIGN_studio, 2005, p. 3. En ligne.
< www.iscra.fr/fichier.php?id=118 >. Consulté le 13 janvier 2015.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Pascal Nicolas-Le Strat, « Micropolitiques des usages », dans *Activités de recherche et publications de Pascal Nicolas-Le Strat*, 2008. En ligne.

< <http://www.le-commun.fr/index.php?page=micropolitiques-des-usages> >. Consulté le 31 juillet 2014.

multiplicité interstitielle sa valeur intersubjective et par le fait même, génératrice d'expériences sensibles. Mentionnons, à ce titre, l'importante exposition du Centre Canadien d'Architecture *Actions : Comment s'approprier la ville*¹³¹, en 2008, où étaient répertoriées 99 interventions citoyennes se présentant comme vecteurs de changement pour réinventer nos modalités d'ancrage dans la ville contemporaine :

[P]ar la marche, habiter notre environnement urbain d'une manière plus pertinente, et rétablir des rapports sociaux ; par le jardinage, agrémenter le territoire urbain et donner un nouveau sens à la notion de production ; par le recyclage, assumer une fois pour toutes les déchets que notre société produit ; par le jeu, s'approprier la ville de manière inattendue et créatrice, à la fois dans sa dimension physique et sociale.¹³²

Les interventions qui y étaient présentées s'intégraient à la ville dans le but d'insuffler de nouveaux usages qui rendraient compte des manières contemporaines de vivre la ville à partir de ses différentes contraintes systémiques. Si l'idée d'usage définit l'un des paramètres des œuvres de la multiplicité interstitielle, c'est précisément en regard du pouvoir d'action qu'a le citoyen pour s'inscrire dans la ville.

1.2.1 LA VILLE-RÉSEAU ET LE TERRAIN VAGUE

Dans la notion de multiplicité interstitielle, la multiplicité tiendrait donc dans la capacité pour une œuvre à s'immiscer et à révéler le caractère hétérogène et pluriel de la réalité sociale et politique. Dans la ligne de pensée de Guattari, cette dernière est conçue comme le lieu de coexistence et de coprésence d'individus distincts dans un système réticulaire (moléculaire, pour reprendre le terme de Guattari) qui vise à rassembler dans un même espace-temps les différences identitaires et constitutives du

¹³¹ Organisée par Giovanna Borasi, conservatrice de l'architecture contemporaine et Mirko Zardini, directeur du CCA et conservateur en chef. Le projet a été lancé en 2007 et l'exposition s'est tenue à Montréal en 2008, à la Graham Foundation, à Chicago, en 2009 et à la X Bienal de Arquitetura, à São Paulo en 2013.

¹³² Centre Canadien d'architecture, « À Propos d'Actions ». En ligne.
< <http://cca-actions.org/fr/a-propos> >. Consulté le 6 juillet 2015.

tissu social. À cet égard, Guy Bellavance s'attarde plus précisément à l'expérience de la ville à partir de sa représentation sociologique. Il stipule qu'elle se joue sur deux plans. Le premier plan serait panoramique, dont l'expérience serait vécue à une certaine distance, référant aux systèmes de régulation de la pratique urbaine. L'autre plan serait ancré dans sa version plus oblique, c'est-à-dire à partir de l'expérience de proximité des individus et dont le plan panoramique influencerait l'expérience.

Le plan panoramique nous permettrait donc de concevoir l'expérience de la ville comme « un ensemble de représentations utopiques, positives ou négatives, utopies et contre-utopies, qui ne correspondent pas nécessairement à la totalité de l'expérience vécue, mais qui traduisent néanmoins des aspirations, des croyances, des valeurs collectives et qui trouvent nécessairement par là une sorte de fondement dans la réalité¹³³ ». Ainsi, il y a deux sortes de représentations conditionnées :

[...] d'un côté une tradition utopique positive – qui présente la ville comme lieu d'émancipation et de rayonnement des lumières et du progrès, la société par excellence, civile, urbanisée, polie et policée. Mais on trouve immédiatement la contrepartie négative qui présente au contraire la ville comme le lieu de l'aliénation, ou de l'anomie, de l'artifice et de la fausseté, de la régression du lien communautaire et de la dissolution finale du lien social.¹³⁴

La ville est alors perçue, d'un côté, comme uniformisatrice des conduites et des agissements alors que, d'un autre côté, elle se présente comme « le lieu de différenciation la plus extrême des individus¹³⁵ ». C'est ce qui définit le plan sociologique du panoramique auquel nous rapportons les cadres de normalisation de la ville. Sur le plan oblique, l'expérience est « vécue sur le champ [et] tient de fait à une façon d'être dans un espace social particulier, et à la formation d'une identité

¹³³ Guy Bellavance, « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations », dans Marie Fraser (dir.) *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, (catalogue d'exposition), Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 1999, p. 125.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

proprement urbaine¹³⁶». Cette façon d'être, nous rappelle Bellavance un peu plus loin, correspondrait au phénomène de « coexistence quotidienne d'étrangers » dans la ville et se traduirait par « l'hétérogénéité de ses population, plus que la taille ou la densité, [...] critère par excellence de l'identité, et de l'identification de la ville moderne, ce par quoi est scellée de fait l'identité contemporaine des villes.¹³⁷» Or, dû à l'intensification urbaine de cette hétérogénéité sociale, il y aurait maintenant une difficulté à se représenter la ville à partir des individus qui la composent, entraînant un « élargissement du modèle urbain, dans la mesure où tout cela paraît bien résulter d'une généralisation d'un mode de production caractéristique des grandes métropoles capitalistes¹³⁸». Ceci annoncerait la « fin des villes [...] dans la mesure où l'entité concrète, subjective, ou quotidienne de la ville paraît s'évanouir dans l'espace mondial, et paraît échapper ainsi à toute enceinte, cette enceinte que l'on trouve longtemps au cœur de la représentation spontanée de la ville¹³⁹».

Les plans sociologiques du panoramique et de l'oblique nous permettraient donc d'entrevoir la ville comme un système dominant en tant qu'il définit des processus d'urbanisation « qui rendent par ailleurs de plus en plus indistinctes les limites entre la ville et son dehors¹⁴⁰». Ce phénomène de « métropolisation du monde¹⁴¹», Bellavance le qualifie de « ville-réseau¹⁴²». Celle-ci, intrinsèquement liée à un processus d'urbanisation globale et ce, à l'échelle mondiale, a engendré, depuis le début des années 2000¹⁴³, une nouvelle définition de la collectivité urbaine, celle de la « société

¹³⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ La ville-réseau s'oppose à la ville-industrie qui repose essentiellement sur un modèle entrepreneurial et capitaliste traditionnel. Ainsi, à l'ère contemporaine, elle se trouve surpassée par la « métropolisation du monde », soit une sorte d'urbanisation universelle sous une même identité programmée, celle de la performance, de la productivité, du libre-échange, bref, de la mondialisation et du néo-libéralisme.

programmée¹⁴⁴» soutenant et participant à une logique de réseau. Cette logique participe également à la décentralisation des centres urbains au profit d'une multiplication des centres territoriaux que la ville – et par conséquent, ceux qui la dirigent – tente de systématiser et d'unifier afin de contrôler. Ainsi, le propre d'un réseau étant de faire des liens entre des éléments hétérogènes, la ville-réseau soutient une « territorialité réticulaire¹⁴⁵», décentralisée d'où émergent des points de rencontre entre éléments distincts et organisée dans une cartographie du savoir. La ville-réseau apparaît donc comme un carrefour de relations où les individus cohabitent, communiquent et transitent dans un espace quadrillé et contrôlé. Elle est caractérisée par la prolifération de lieux de passage, de transactions circulatoires et économiques laissant des espaces inutilisés, des terrains en friche, ce que Marc Augé a qualifié de « non-lieux¹⁴⁶» :

[...] la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique. Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce "à la muette", un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère [...]¹⁴⁷

Dans cette optique, le citoyen ne se définit plus comme un être politique dont la voix est sollicitée pour définir l'espace qu'il occupe, mais plutôt comme un être de passage, mobile, un étranger dont la rencontre fortuite ne peut qu'être anonyme. Et c'est

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴⁷ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100-101.

précisément sur cette relation sociale relativement nouvelle que se base l'art d'intervention comme multiplicité interstitielle. Suivant la définition que propose Michel de Certeau de la marche, on pourrait avancer que l'art d'intervention comme multiplicité interstitielle conçoit le citoyen en tant que « marcheur » dans la ville. Selon lui, l'acte de marcher correspond à un mode d'appropriation de l'espace collectif impliquant, sous la forme de mouvements, « des relations entre des positions différenciées¹⁴⁸ ». En pratiquant l'espace, le marcheur active d'autres pratiques potentielles de l'espace, c'est-à-dire qu'il les rend possibles tout en les révélant, mais il peut également les détourner de leur fonction première, en inventer d'autres à mesure qu'il se meut en privilégiant ou en délaissant certains éléments spatiaux. Il augmente ainsi les possibilités de parcours en sélectionnant ses propres détours, ses propres raccourcis et en actualisant des interdits planimétriques. Il crée du discontinu soit par la répartition de ses « rhétoriques cheminatoires¹⁴⁹ », soit en détournant l'ordre cartographique de la ville par l'usage qu'il en fait. Ainsi, la métaphore du marcheur peut s'appliquer aux diverses formes de mobilités possibles et présentes dans le vaste espace de la ville-réseau. C'est pourquoi l'art d'intervention comme multiplicité interstitielle place le spectateur, le citoyen ou l'utilisateur au cœur de son développement en s'indexant à même son processus de mobilité dans l'espace public. En effet, comme nous le verrons en deuxième chapitre, les trois œuvres de notre corpus prennent toutes forme à travers différentes mobilités concrétisées par les individus dans la ville-réseau : les déplacements de loisir pour SYN-, les déplacements motorisés dans l'œuvre de Christian Barré et les transactions monétaires chez Mathieu Beauséjour. Les dispositifs d'intervention artistique s'inscrivent donc dans les interstices « identifiés comme des espaces potentiels constitutifs d'une infrastructure temporaire d'espaces publics de proximité¹⁵⁰ », à une échelle locale. Ils tentent ainsi de réactiver des espaces de relation inédits dans lesquels le monde commun est à repenser et à renégocier. Ils défont les

¹⁴⁸ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵⁰ François Deck *et al.*, *loc. cit.*, p. 4.

évidences de la ville, combinent les usages subjectifs aux normes urbaines pour ajouter du « détour », de l'instabilité, de la rencontre et du questionnement. Ils se font ruses pour mieux détourner la programmation des réseaux. Ils se font mobiles afin de créer une autre organicité de l'environnement. Autrement dit, ils se dispersent en une multiplicité de récits qui s'articulent à partir des activités de la vie quotidienne. Ils transforment l'expérience ordinaire de la ville en infiltrant son ordre imposé.

Ce n'est donc pas un hasard si, misant sur la particularité urbaine de l'interstice, Nicolas-Le Strat lui associe le terrain vague comme lieu de résistance et de détournement de « l'homogénéisation et [de] l'appropriation définitive¹⁵¹ » de la ville. Bien que la notion de terrain vague soit approfondie dans le prochain chapitre avec l'exemple du collectif SYN-, notons qu'il correspond à un espace ouvert « où des transitions et des transversalités demeurent possibles, partout où du "commun", du "partagé", de la "rencontre" restent envisageables¹⁵² ». Le terrain vague a sa propre logique interne, liée aux conditions de programmation de la ville. Il subit et révèle, à la fois, un contexte d'urbanisation de transformation accélérée, instable et complexe qui, par le fait même, remet en question l'aménagement des espaces urbains dominés par des modèles postindustriels. Ceux-ci seraient plus enclins à favoriser un mode de développement esthétisant pour mieux s'intégrer à l'ordre mondial dominant au détriment de l'appropriation citoyenne. Contrairement à ce type de modèle, le terrain vague comporte son propre système de fonctionnement temporaire et facilement appropriable par l'ouverture des propositions d'usage qu'il injecte dans les réseaux de la ville. Deux visions opposées se distinguent alors face au terrain vague. Une première tend à rendre inadmissible la viabilité d'un tel espace puisqu'il incarnerait une détérioration socio-économique et viendrait perturber l'image de la ville prospère, hygiénique et policée que l'on souhaiterait projeter. C'est face à une telle conviction

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », *op. cit.*, p. 26.

que la seconde vision se positionne. Celle-ci tendrait plutôt à souligner son potentiel de praticabilité comme espace de liberté au sein d'un territoire urbain contrôlé et normalisé. Le terrain vague résisterait alors à l'ordre consumériste et productiviste qui régit la ville en rendant possibles des manières alternatives de la vivre au-delà des conceptions habituelles que l'on s'en fait. L'art d'intervention comme multiplicité interstitielle adhérerait ainsi à la deuxième vision en s'incrétant dans la programmation urbaine pour en révéler les failles.

Nous pourrions également prendre l'exemple du terrain vague comme métaphore pour l'appliquer à d'autres types de lieux qui, bien qu'ils s'inscrivent dans la logique de la ville-réseau, s'indexent plus particulièrement à d'autres formes de rebut que la ville génère. À cet effet, le concept d'hétérotopie, élaboré par Michel Foucault, rendrait compte d'un caractère particulier, que l'on pourrait également appliquer à l'interstice, de certains espaces « qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis¹⁵³ ». Ici, Foucault révèle le caractère subversif des espaces hétérotopiques d'où seraient issues des expériences hybrides qu'il compare à celle vécue face à un miroir :

À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.¹⁵⁴

¹⁵³ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 1574.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 1575.

Ainsi, les interstices représentent ces « autres lieux¹⁵⁵» dans lesquels les interventions artistiques prolifèrent en ouvrant les possibilités interprétatives par l'infiltration de dispositifs dont le caractère esthétique permet d'élaborer des expériences qui viennent remettre en question les données du réel. Le lieu hétérotopique appelle donc à des actions hétérotopiques qui « se préoccupent de créer de nouvelles formes de communauté et de vie¹⁵⁶», en libérant différentes attitudes dans un espace-temps donné. Ces actions permettraient de concevoir l'émergence de nouveaux rapports entre les individus et les espaces, d'altérer les manières d'y entrer en relation « sous la forme de coopérations et d'alliances d'acteurs, par l'intensification des agencements de vie (partage, rencontre), grâce à la co-existence de multiples singularités¹⁵⁷». Il s'agirait donc d'engendrer une communauté de singularités dans un espace hétérotopique pour y révéler les particularités et les failles de ce qui régit nos conduites et à partir desquelles elle se construit. C'est donc dire que la multiplicité interstitielle implique un processus dynamique de mise en relation entre un espace-temps donné et une réalité engendrée par une collectivité de subjectivités. Cette dernière s'accrocherait à une définition de la société composée d'une pluralité de manières d'être dans un système réticulaire et se construirait au sein même d'un champ d'appropriations multiples.

1.2.2 L'INTERSTICE COMME CHAMP D'INTERACTION

Si la multiplicité correspond à la logique d'action de l'intervention artistique, l'interstice, quant à lui, représente le lieu des interactions complexes qui s'y jouent. En fait, il ne définit pas précisément un lieu en tant que tel, mais permet plutôt l'élaboration d'expériences alternatives qui génèrent de nouveaux rapports à l'environnement social que ceux généralement tolérés, ce que Nicolas-Le Strat nomme des expériences interstitielles telles que nous les avons définies plus haut. C'est grâce à leur caractère

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Pascal Nicolas-Le Strat, *loc. cit.*, p. 24.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

incontrôlable et impromptu que ces espaces réussissent à contourner les cadres normatifs de l'espace public. Ce dernier doit alors être redéfini comme un « espace de représentation et d'organisation d'une société composée d'individus de plus en plus mobiles et socialement multiappartenants qui partagent des valeurs et des expériences non plus seulement dans des lieux civiques habituels mais dans des espaces transitoires qui définissent une nouvelle "géographie culturelle" de la ville¹⁵⁸ ». Les espaces interstitiels doivent donc être compris sous l'angle de l'excédent ou du résidu créé paradoxalement par le mécanisme systémique d'organisation sociale et les modes de production mondialement intégrés du capitalisme. Ils ont pour objectif de raviver notre intérêt dans les pratiques du quotidien, dans les usages et les mentalités. Ils sont des espaces dialogiques et sauvages qui favorisent les prises de position et le développement de subjectivités. Leur emplacement dans des zones de transit leur octroie un certain caractère relationnel et par le fait même éphémère, circulaire et incontrôlable.

Nicolas Bourriaud, qui fonde le concept d'esthétique relationnelle à partir de l'interstice, le conçoit comme un « espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système¹⁵⁹ ». L'interstice générerait donc des espaces de proximité laissant place à de nouvelles manières de partager la réalité physique et sociale hors de toute logique consumériste. Si Bourriaud définit l'interstice à partir du domaine économique, c'est qu'il le lie à la pensée de Karl Marx qui l'appliqua pour qualifier des pratiques d'échange « échappant au cadre de l'économie capitaliste, car soustraites à la loi du profit¹⁶⁰ ». Il met ainsi l'accent sur la valeur relationnelle de l'interstice qui génère des champs

¹⁵⁸ Julie Boivin, « L'adresse à l'autre et la production de sens public », *Inter : art actuel*, n° 89, 2005, p. 30.

¹⁵⁹ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁰ *Ibid.*

d'expérimentation du vivre ensemble où il lui serait possible d'affirmer « les potentiels de la rencontre comme singularité ou discontinuité s'immisçant dans l'ordre habituel des choses¹⁶¹ ». Sous le signe du relationnel, l'interstitiel adopte une figure à connotations multiples, mouvante et altérable qui insuffle des situations de socialité alternatives à construire et à vivre. Il rallie les rapports d'action et d'implication communs auprès d'individus différenciés afin de permettre des expériences moléculaires, au sens où l'entend Guattari, c'est-à-dire selon plusieurs angles de perception et à différents niveaux de réalité. Pascal Nicolas-Le Strat se réapproprie cette dynamique relationnelle en insistant sur le fait que « l'interstice représente [...] un mouvement qui s'affirme au fur et à mesure de ce qu'il expérimente, qui monte en intensité grâce aux modalités de vie et de désir qu'il libère, qui s'oppose à la hauteur de ce qu'il est susceptible d'inventer et de créer¹⁶² ». L'interstice nécessite donc de se maintenir actif et créatif pour perdurer, il doit se soumettre à un travail de recomposition permanent où « seule [sa] performativité expérientielle et existentielle [lui] accorde les ressources pour durer¹⁶³ ». Il doit laisser derrière lui nombre de certitudes non explorées afin de préserver son authenticité, mais en même temps, il représente un espace prédestiné à l'élaboration de positions et de revendications réprimées par les idéaux dominants. Il est le lieu de leur réactualisation, de leur réaffirmation et de leur mise en valeur.

L'interstice contraste avec l'image prestigieuse convoitée par la ville contemporaine pour ouvrir sur des perspectives que celle-ci tente de camoufler et qu'elle délaisse au profit d'une nécessité de se distinguer à l'échelle mondiale. Il permet ainsi à des formes de vie de se constituer en-dehors des limites systémiques de l'urbanisation progressive, leur permettant par le fait même de résister aux tentatives esthétisantes de la ville.

¹⁶¹ Luc Lévesque, « Le jeu comme "interstice social". À propos d'une expérience d'intervention ludique à Paris », dans Maude Bonenfant et Charles Perraton (dir.), *Vivre ensemble dans l'espace public*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 194.

¹⁶² Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », *op. cit.*, p. 23.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 19.

L'interstice nous rappelle les contradictions de la société voulant à la fois intégrer une multiplicité d'individus et de lieux hétérogènes tout en tentant d'instaurer des mesures de contrôle lui profitant et nivelant leurs différences. Il laisse place à des « socialités ou des citoyennetés laissées en jachère, authentiquement disponibles, capables de susciter les expérimentations les plus ambitieuses¹⁶⁴ ». C'est ce à quoi s'évertue l'art d'intervention comme multiplicité interstitielle, c'est-à-dire à dévoiler, révéler, déployer et à rendre possible des potentialités rassemblées par une société caractérisée par son polymorphisme et son hétérogénéité.

L'art d'intervention lié au concept de multiplicité interstitielle nous permettrait donc de comprendre les modalités d'adresse et d'interaction des œuvres dans le corps social. Celles-ci, par des tactiques de l'ordre de l'interstitiel, insufflent de la résistance de manière parasite dans les appareils du pouvoir en se déployant à même les réalités individuelles et collectives pour proposer de nouvelles manières de penser et de vivre l'espace sociopolitique. Par leur dissémination multi-parcellaire, les œuvres favorisent des réceptions multiples et polymorphes, laissant le soin aux individus de concevoir et d'activer leur propre sensibilité du monde qu'ils habitent. Elles s'infiltrant à même le système qu'elles remettent en question afin de réactualiser des modalités de vivre ensemble et d'encourager une participation active à la réalité ambiante. Elles répondent ainsi au contexte d'hétérogénéité sociale, de fragmentation du lien social et de décentralisation des formes de pouvoir en y insufflant des situations hybrides capables de reconfigurer ou de détourner l'ordre systémique de la logique capitaliste empirique. À ce stade-ci, nous avons abordé les effets et les impacts d'une esthétique politique de l'art d'intervention comme multiplicité interstitielle, en insistant sur la transmission ainsi que la production d'expériences sensibles et alternatives. Il nous importe maintenant de nous attarder à certaines œuvres emblématiques de ce phénomène afin de définir, plus tard, leur logique de subjectivation.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

CHAPITRE II

LA MULTIPLICITÉ INTERSTITIELLE APPLIQUÉE : TROIS TACTIQUES D'EXPÉRIMENTATION POLITIQUE

Dans le premier chapitre, nous avons rendu compte d'une particularité formelle et esthétique de l'art d'intervention, celle de sa multiplicité interstitielle que nous avons appuyée sur les propos de Pascal Nicolas-Le Strat. Ainsi, après avoir défini un certain type de tactique en art d'intervention sous la bannière interstitielle, il nous faut maintenant observer les différents contextes dans lesquels les œuvres prennent forme et qui nous permettront, par la suite, d'approfondir notre compréhension de cette spécificité. Nous avons par la suite relié la particularité d'un art d'intervention à tendance interstitielle à ses attributs esthétiques, à partir de la philosophie de Jacques Rancière. Nous avons ainsi observé la spécificité d'un art politique à caractère indéterminé dont les œuvres misent sur la création d'expériences qui réinterprètent et reconfigurent des manifestations particulières des cadres normatifs de la vie collective. Ces œuvres se conçoivent en tant qu'espaces sensibles de connexions et d'interprétations protéiformes des pratiques du quotidien afin d'y permettre l'affirmation de subjectivités singulières dans une socialité hétérogène. Par conséquent, le caractère indéterminé d'une œuvre disséminée dans les interstices du tissu social lui permet d'atteindre d'autres sphères d'activités comprises dans ou déterminant les paramètres de la condition urbaine contemporaine.

Cependant, dans ce chapitre, nous observerons que celle-ci n'est pas l'unique lieu d'intervention, mais qu'elle permet de comprendre le phénomène d'inclusion des

individus dans le tissu social. Nous avons donc choisi trois interventions qui nous permettent de considérer les diverses manifestations de la multiplicité interstitielle, et donc d'exemplifier les différentes tactiques significatives de l'art d'intervention comme multiplicité interstitielle. Ces œuvres ont toutes comme objectif commun d'engager le citoyen dans sa pratique quotidienne afin de redéfinir, de réorganiser ou de reconfigurer les espaces et les activités où elles s'immiscent. Avec *Hypothèses d'amarrages*, le collectif d'artistes SYN- occupe le terrain vague à partir d'un élément de mobilier commun et générateur d'usages multiples ouvrant vers de nouvelles perspectives d'urbanité. Par le détournement de codes publicitaires, l'œuvre *Réfléchir par hasard pour un espace public agile* de Christian Barré s'intéresse au rapport entre espaces public et privé à partir de deux polarités sociales, constituées en l'occurrence par des itinérants et des propriétaires de voiture Mercedes. Le régime de visibilité de la publicité nous permettra de comprendre la ville contemporaine comme un espace de communication qui définit des identités et qui permettent de vérifier l'étendue de la diversité sociale dans la métropole québécoise. Enfin, *Survival Virus de Survie* de Mathieu Beauséjour contamine le réseau économique afin de faire réfléchir un public aléatoire et local sur la valeur de l'argent dans les relations sociales. Afin de considérer ces pratiques en regard de leur immixtion dans l'espace sociopolitique, nous devons observer leur esthétique particulière qui permet de les analyser sous l'angle de leur réception et, plus particulièrement, de leur usage. En présentant ainsi la multiplicité interstitielle sous trois visages différents, nous serons en mesure de comprendre, dans le dernier chapitre de ce mémoire, ses visées expérientielles et sa portée subjective.

2.1 S'ARRÊTER DANS LA VILLE-TRANSIT. LES INTERVENTIONS MOBILIÈRES *HYPOTHÈSES D'AMARRAGES* DE SYN-



FIGURE 2.1

SYN-, *Hypothèses d'amarrages*, intervention en milieu urbain sur le site de la Fashion Plaza. La table de pique-nique a été présente sur ce site du printemps 2001 au printemps 2004.

Source en ligne : http://amarrages.com/amarrages/05_fashion/2003.html

L'une des interventions artistiques québécoises la plus à même de représenter le concept de multiplicité interstitielle est certainement celle d'*Hypothèses d'amarrages*¹⁶⁵ de l'atelier d'exploration urbaine SYN-. Elle l'est non seulement par la dissémination de tables de pique-nique sur le territoire montréalais, mais surtout par

¹⁶⁵ *Hypothèses d'amarrages* a été initiée dans le cadre de l'événement *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances* qui s'est déroulé de septembre 2000 à juin 2001, en collaboration avec le Centre des arts actuel Skol, à Montréal, sous la direction de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs. Premier projet du collectif, celui-ci s'est étalé sur plus d'une dizaine d'années. Les artistes de SYN- (Luc Lévesque et Jean-François Prost rejoins par Jean-Maxime Dufresne en 2002) comptent à ce jour (26 février 2014) trois tables toujours en place : deux sur le terrain Marconi, terrain appartenant à Jean-François Prost dans le quartier Mile-Ex, et une autre devant l'hôpital Maisonneuve-Rosemont.

une forte propension à marquer l'interstitiel de la métropole québécoise en faisant de divers espaces urbains vacants la matière de son propos.

C'est à partir de la problématique des « résidus spatiaux produits et abandonnés par l'urbanisation contemporaine¹⁶⁶ », caractérisée à Montréal par une période de ralentissement économique (début 2000) et donc de décélération des chantiers de construction impliquant une certaine disponibilité de terrains résiduels, informels et vagues que l'intervention a pris ancrage. Pour le collectif, il s'agissait alors de révéler les « qualités spatiales et paysagères propices à une occupation temporaire¹⁶⁷ » en implantant une vingtaine de tables de pique-nique sur dix-sept sites révélant des caractéristiques résiduelles afin d'exploiter les potentiels de praticabilité de tels espaces. Ce sont donc des ronds-points, dessous de pont et de viaducs, terrains vagues, podiums gazonnés ou asphaltés, terre-pleins, lots vacants, segments ou terrains en friche comme autant d'interstices dans la métropole, qui ont servi de lieux d'amarrage. Il était alors question d'occuper temporairement de tels espaces afin d'en dégager ...

des points de vue inusités sur la ville, d'autres temporalités à vivre, des possibilités de s'arrêter pour apprivoiser un espace et peut-être le voir autrement, des attitudes et des expériences sensibles différentes, des occasions de profiter de la réalité urbaine à l'écart du spectaculaire programmée et de la consommation, etc.¹⁶⁸

En visant de tels objectifs, SYN- instaure une réflexion critique sur la présence de sites résiduels causée par l'organisation du territoire urbain. Ainsi, à partir de cette dernière caractéristique, il devient pertinent d'analyser brièvement le contexte afin de comprendre ce qui fait d'espaces inoccupés des sites résiduels et, ultérieurement, comment les *Hypothèses d'amarrages* parviennent à « raviver notre attention dans

¹⁶⁶ Luc Lévesque, « Intervention mobilière et vie urbaine : notes intercalaires sur un processus d'amarrages », *Inter : art actuel*, n° 85, 2003, p. 56.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 57.

l'expérience quotidienne de la sauvagerie¹⁶⁹». Tout d'abord, Louis Jacob nous informe sur ce contexte d'amarrage, « fortement conditionné par les transformations du mode de production capitaliste, désormais flexible et mis en réseau, ainsi que par le développement et la concurrence des villes sur le marché international¹⁷⁰». Ceci concourt à la décentralisation des formes de pouvoir dans la ville-réseau, telle qu'analysée en chapitre I, et donc à un désir croissant de réorganisation urbaine à des fins de rentabilisation dont la ville assume la programmation et la répartition des lots dans un même but : la distinction de son image de marque en vue de son rayonnement à l'échelle internationale ainsi que l'aménagement d'infrastructures pour les transports motorisés comme manière d'augmenter son potentiel économique. À l'opposé, SYN-inscrit son projet dans la ville contemporaine de manière anti-spectaculaire en « offrant des occasions de se frotter à l'expérience de l'espace concret qui résiste à sa virtualisation¹⁷¹», c'est-à-dire en offrant des possibilités de vivre concrètement les conditions spécifiques des lieux d'amarrage.

Ainsi, la table ne doit pas être perçue comme œuvre *a priori*, mais plutôt comme mobilier générique générateur d'usages et d'attitudes multiples. Elle infiltre de manière subreptice des espaces vacants afin de produire ce que Doina Petrescu, Anne Querrien et Constantin Petcou qualifient d'« agir sans fin » dans la ville contemporaine. L'équipe de chercheurs définissent ce terme par l'absence « de but ou de temps pré-assigné [;] il [l'agir sans fin] se préoccupe seulement de la possibilité pour chacun de suivre son chemin, de trouver l'espace de ce qu'il a à faire. Un projet aux antipodes du fonctionnement des espaces publics dans les villes contemporaine, où l'usage ne doit pas laisser de traces¹⁷²». De plus, l'agir sans fin s'inscrit « en continuité avec les actions

¹⁶⁹ Louis Jacob, « Dans l'attente de vivre », dans Patrice LOUBIER et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances* (catalogue d'exposition), Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001, p. 48.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷² Doina Petrescu *et al.*, « Agir urbain », *Multitudes*, 2007/4, n° 31, p. 12.

qui utilisent la ville comme terrain [...] en opérant par intrusion. Il invite à faire des habitants un acteur direct de l'action¹⁷³». Les tables de SYN- inviteraient donc les citoyens à « agir » dans les espaces occupés afin d'explorer les potentiels des territoires urbains vacants en ménageant de l'espace, c'est-à-dire en proposant des manières alternatives de vivre ces espaces au-delà de ce qui est dicté par la programmation urbaine. En même temps, elles permettraient au citoyen « de trouver l'espace de qu'il a à faire » à partir de leur présence singulière et incongrue dans le parcours personnel de leurs usagers. Ainsi, en s'inscrivant dans une multiplicité d'espaces interstitiels, les dispositifs de SYN- se « fondent [sur] une capacité de résistance et de reconstruction de l'intérieur par l'intérieur. L'interstice est l'une des figures spatiales de l'agir urbain comme agir de la liaison, comme agir à partir de l'intervalle.¹⁷⁴» Les tables permettent donc de brouiller le processus de mobilité à finalités productives dans l'espace urbain en instaurant des possibilités de s'arrêter ou de vivre le paysage urbain comme « construction culturelle du regard issue de notre interaction sensible avec l'environnement¹⁷⁵».

De ce fait, la disponibilité d'un certain type d'espace urbain, mais aussi l'appropriation d'un mobilier générique, nous amènent à aborder la mise en action du projet, c'est-à-dire la manière dont les usagers des tables de pique-nique produisent un partage du sensible dans des espaces laissés à l'abandon et résistant encore à l'urbanisation contemporaine. D'un côté, le mobilier s'inscrit dans la réalité urbaine comme une contribution potentielle à celle-ci par la pluralité des usages qu'il implique. Ainsi, le collectif d'artistes a pu observer une pléthore d'appropriations des tables et des lieux par leurs usagers : déplacements subtils des tables qui attestent de leur usage, transformation en campement itinérant, utilisation à des fins de socialité (fêtes,

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁵ Luc Lévesque, « Des paysages interstitiels comme ressources. Quelques réflexions à propos d'une tactique d'intervention mobilière », dans *SYN- Atelier d'exploration urbaine*, 2003. En ligne.
< http://amarrages.com/amarrages/amar_textes/amar_textes.html >. Consulté le 19 janvier 2015.

rencontres spontanées, lieu de rendez-vous), aire de repos, altération (graffitis, destruction, changement de disposition, voire parfois disparition totale) des tables. Non seulement ces usages permettent d'observer une certaine sociologie de l'espace occupé, mais ils permettent également d'enrichir les lieux occupés de la présence citoyenne. Le mobilier rend ainsi possible l'émergence de formes de socialisation anonymes et spontanées ainsi que d'autres activités concrètes qui enrichissent la vie urbaine : il offre des points de vue singuliers et inusités sur la ville et ce qui la constitue (dessous d'autoroute, sentiers urbains, horizons, fleuve, etc.), des alternatives de halte et des détours qui proposent des appropriations et des manières de voir le paysage urbain autrement.

À titre d'exemples, SYN- a installé une table entre deux pylônes de l'échangeur Turcot, près de la piste cyclable du canal Lachine offrant une vue « incroyable sur une cathédrale de béton, complètement défraîchie, dans ses derniers cycles de vie¹⁷⁶ » et construite sous le mandat du maire Jean Drapeau. Aussi inusité et ironique que cela puisse paraître, la table a été détruite à la scie mécanique¹⁷⁷. Une autre s'est amarrée dans un « petit boisé sur le rond-point Papineau aux abords de l'autoroute Métropolitaine et d'un pôle commercial¹⁷⁸ ». Lors des heures de dîner, les travailleurs des immeubles environnants s'y installaient pour manger, se reposer, etc., à tel point qu'une poubelle, officielle celle-là, est apparue peu de temps après son installation. Une autre encore, ancrée dans une « portion végétale d'un lot vacant longeant la rue Sherbrooke entre le boulevard Saint-Laurent et la rue Clark¹⁷⁹ », révèle des utilisations tout aussi multiples qu'hétéroclites :

¹⁷⁶ Extrait d'une entrevue avec Jean-Maxime Dufresne du collectif SYN-, réalisée le 26 février 2014.

¹⁷⁷ Cette information provient de la même entrevue avec Jean-Maxime Dufresne.

¹⁷⁸ SYN-, « Table (T1) sur place », dans *Atelier d'exploration urbaine SYN-*, 2003-2004. En ligne. < http://www.amarrages.com/amarrages/01_papineau/2004.html >. Consulté le 19 janvier 2015.

¹⁷⁹ SYN-, « Table (T11) disparue », dans *Atelier d'exploration urbaine SYN-*, 2003-2004. En ligne. < http://www.amarrages.com/amarrages/09_sherbrooke1/2003.html >. Consulté le 19 janvier 2015.

La table est d'abord amarrée à un arbre [...] À proximité du carrefour très achalandé Saint-Laurent/Sherbrooke et bénéficiant de l'enveloppement végétal, la table sera très utilisée : attente d'autobus, lunch, pause, socialisation, sieste, étude, etc. Environ deux mois après l'installation de la table, le site est clôturé. Il s'avère que c'est le duo d'artistes ATSA qui prépare un événement prochain – *le Parc Industriel* – dans laquelle "notre" table désamarrée sera finalement intégrée, immiscée dans une flotille de tables prêtées par la Ville à l'ATSA pour les deux semaines de leur manœuvre. Après l'événement, le site est vidé et la table retrouve sa bande végétale en bordure de la rue Sherbrooke. Elle y reste jusqu'en décembre 2002, moment où le propriétaire du site profite de la "période des fêtes" pour annoncer le projet d'hôtel qui sera construit sur le site l'année suivante : l'arbre sur lequel était amarrée la table est coupé et remplacé par un sapin de Noël jouxtant les panneaux annonçant la future construction. La table n'a pas disparu ; elle a été déposée à l'autre bout du site sous la structure d'un ancien escalier de secours adossée au mur aveugle de l'édifice attenant. Un sans-abri profitera de cet agencement avantageux pour y construire une habitation de fortune dans laquelle il passera l'hiver. La table partiellement abritée par la structure de l'escalier, occupe tout l'espace de l'abri, servant à la fois de banc, de table et de lit.¹⁸⁰

C'est dire que les tables ménagent de l'espace sans aménager, le domaine de l'aménagement ayant trop souvent tendance à vouloir sur-programmer la destinée des choses, des objets, leurs conséquences et leurs impacts¹⁸¹. Elles permettent ainsi d'insuffler d'autres possibilités d'espacement dans le corps de la ville. Elles invitent à une certaine forme d'« entretien » vis-à-vis un objet urbain laissé à lui-même. Elles tentent ainsi de mesurer le « droit à la ville¹⁸² » en invitant tout un chacun à investir des lieux non-programmés afin d'y produire des situations alternatives qui expérimentent les possibilités d'occupation du territoire. Par les différentes temporalités qu'offre leur usage, en juxtaposant le loisir humain ou les besoins fondamentaux (dormir, se reposer,

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ À ce sujet, Luc Lévesque note : « Notre contexte est celui de la ville contemporaine où urbanisation extensive, accélération des phénomènes de transformation, instabilité et complexité croissantes sont quelques-unes des données qui tendent à remettre en question les approches de l'aménagement dominées par des idéaux d'ordre et de contrôle. » dans Luc Lévesque, « Du terrain vague à l'interstitiel : quelques trajectoires d'invention paysagères », dans Stéphane Bertrand (dir.), *Reconnaître le terrain : 19 inflexions au terrain vague* (catalogue d'exposition), AXENÉO7, 2005, p. 47.

¹⁸² Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, suivi de *Espace et politique*, Paris, Anthropos, 1968 et 1972, 280 p.

manger) au transit forcé dans le territoire urbain, mais aussi par la disponibilité de l'objet, son altération en des formes d'emploi hétéroclites et donc à la transformation circonstancielle d'un lieu donné, les tables invitent à réfléchir sur leur présence, révélant par le fait même l'ambiguïté de leur existence, des situations qu'elles occasionnent et de l'étrangeté des sites où elles s'amarrent. Autrement dit, elles

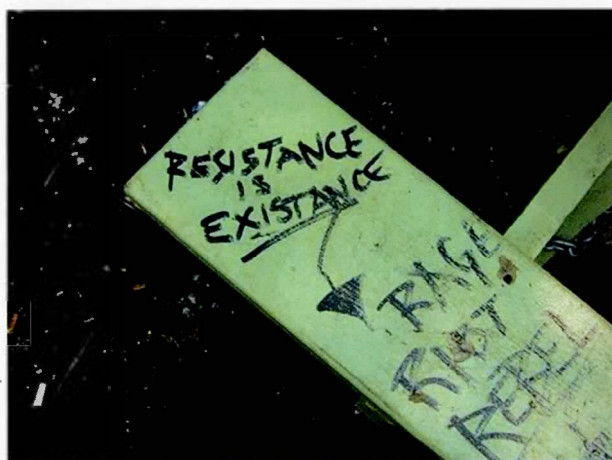


FIGURE 2.2

SYN-, *Hypothèses d'amarrages*, détail de la table située sur Fashion Plaza. 2001-2004. Source en ligne :

http://amarrages.com/amarrages/05_fashion/2003.html

reconfigurent les potentiels d'urbanité et de socialité de tels sites en misant sur leur force d'attraction. En ce sens, elles inaugurent une certaine micro-urbanité se produisant au moment et là où elles se prêtent à des usages multiples et à des relations sociales inédites. Elles revalorisent des espaces inutilisés en se faisant déclencheuses de circonstances. Les artistes

réussissent donc à créer « des situations nouvelles qui échappent à leur volonté d'art, ils provoquent un regard neuf sur le mobilier et l'organisation de l'espace urbain, en misant essentiellement sur les discours et les pratiques quotidiennes des habitants¹⁸³». Ces derniers sont invités à expérimenter des formes nouvelles d'usage et d'inscription dans la ville au moyen d'un objet issu du commun. Ce n'est donc pas le mobilier en tant que tel qui fait surprise, mais son emplacement particulier lui permet de renouveler la perception sensible du monde commun et de lui donner sens. C'est par là que l'œuvre réussit à s'ancrer de manière concrète dans la réalité quotidienne, c'est-à-dire par un léger décalage vis-à-vis des évidences sensibles qui amène l'usager à renouveler sa vision ou son inscription dans la ville.

¹⁸³ Louis Jacob, « SYN-, randonnée dans la ville intérieure », *Parachute*, n° 118, 2005, p. 94-96.

En outre, tout ceci ne se produirait pas sans l'amarrage des tables dans des sites résiduels. Comme nous venons de le voir, ceux-ci sont les produits de ce que la ville-réseau génère, marquée par une forte prééminence de sa fonction économique dans un contexte de mondialisation. Cette logique urbaine dominante engendre des espaces en friche dus principalement à la réorganisation de l'espace public au profit de la gestion des secteurs d'activités sociales, touristiques et événementielles. Les lieux occupés par les *Hypothèses d'amarrages* représentent ainsi les lacunes de la programmation urbaine intégrée aux systèmes de régulation du capitalisme tardif et à partir desquelles les dispositifs de SYN- s'élaborent. Qu'ils soient privés ou publics, ces lieux se font les observatoires de la ville surmoderne, pour reprendre le qualificatif de Marc Augé, déterminée par l'excessive appropriation spatiale, temporelle et individuelle des développeurs urbains.

Hypothèses d'amarrages invite donc à une « véritable reconfiguration esthétique de l'expérience quotidienne de l'urbanité, révélation d'une ville autrement vécue et autrement possible.¹⁸⁴ » À partir de leur attraction utilitaire, les tables renversent l'inertie des espaces occupés en suggérant des prises de position momentanées, conscientes ou inconscientes, sur l'environnement urbain de par les possibles usages qu'elles suggèrent. Elles inscrivent, dans un espace-temps concret, leurs usagers hors de la logique transitoire que favorise l'organisation de la ville, en encourageant l'activité humaine en-dehors des contraintes de rentabilisation. Elles participent à un partage du sensible puisqu'elles « interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité¹⁸⁵ ». Elles fragmentent l'ordre d'attribution empirique des lieux et des temps de la ville en permettant l'affirmation de subjectivités hétérogènes où les usagers font

¹⁸⁴ Jean-François Côté et Maude Pugliese, « L'exposition Espace mobile à la Galerie VOX, de Montréal : régénération esthétique de l'espace public aux marges du politique », dans *Études de communication*, n° 31, 2008, p. 4. En ligne. < <http://edc.revues.org/730> >.

¹⁸⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, p. 14.

l'expérience de leur proximité avec leur environnement. En somme, le principe d'amarrage « incarne le potentiel d'ancrages temporaires au sein d'une spatialité urbaine dominée par les flux¹⁸⁶ » en réinjectant de l'activité humaine dans des espaces désaffectés de cette dernière. En quelque sorte, comme le souligne Luc Lévesque, les tables sont des sondes qui scrutent le territoire métropolitain à la recherche de failles, de brèches, d'interstices afin de générer et d'encourager des expériences émergentes de vivre-ensemble. À l'acte de disséminer, *Hypothèses d'amarrages* rajoute celui d'occuper.

2.1.1 CONSTELLATION TACTIQUE ET SAUVAGERIE URBAINE

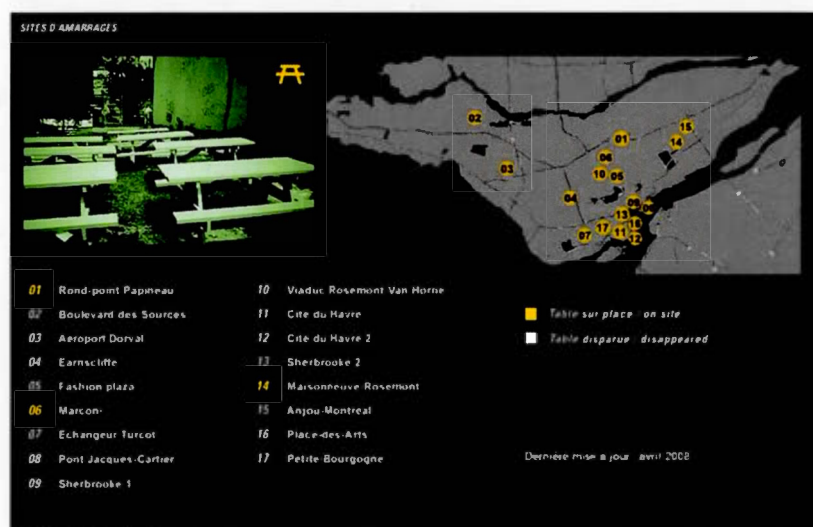


FIGURE 2.3

SYN-, *Sites d'amarrages*, carte virtuelle des différents sites d'emplacement des tables de pique-nique, dernière mise à jour : 2008. Source : <http://amarrages.com/amarrages/cartesites.html>

Sous la forme d'un laboratoire d'exploration urbaine, SYN- pose des hypothèses qui tentent de scruter les potentiels de régénérescence des friches urbaines. Afin de les vérifier, les membres du collectif se doivent d'examiner une multiplicité de sites pour

¹⁸⁶ Luc Lévesque, « Entre lieux et non-lieux vers une approche interstitielle du paysage », dans Sylvette Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Esse, 2005, p. 43.

en extraire le maximum d'informations. C'est donc à travers un contexte de ralentissement économique, tel que mentionné plus haut, que le collectif a pu observer une certaine disponibilité de terrains résiduels, informels et vagues. Ainsi, l'idée de multiplier les espaces d'ancrage et de disséminer les tables s'élabore à même ce que la ville produit, c'est-à-dire une pluralité de lieux non-investis. Le terme d'« amarrage » serait donc issu de cette réflexion sur la disponibilité d'une constellation de sites dans le territoire montréalais. *Hypothèses d'amarrages* consiste alors à investir, sur des longues durées, une masse critique d'emplacements à partir desquels réfléchir afin d'avoir un panorama de la ville en évolution. La temporalité est ici un élément important puisqu'elle permet réellement au collectif de jauger les transformations des lieux qu'occasionnent les usagers et les procédures de régulation du développement urbain, la diversité de ces espaces impliquant par le fait même des occupations et des chronologies très différentes. Autrement dit, c'est l'exploration nécessaire d'une constellation de sites ayant tous une qualité et une temporalité propres à expérimenter. Dans ce cas-ci, ce n'est pas tant l'objet que les situations que l'objet peut générer qui importent. Ainsi, à partir des différents usages des tables de pique-nique, il s'avère pertinent d'analyser les diverses expériences que peuvent fournir les amarrages. La caractéristique commune de la table permet alors au collectif d'évaluer et de tester la porosité et la capacité d'accueil que ces sites recèlent.

Luc Lévesque, membre du collectif, qualifie ce travail de « tact d'acupuncture » pour aborder la problématique suivante : « comment irriguer les potentiels¹⁸⁷ » de l'activité humaine? Par cette métaphore, il conçoit l'acte de disséminer comme une « ponctuation mobilière¹⁸⁸ » qui génère, « par un positionnement tactique, un champ d'interrelations et de situations pouvant enrichir l'urbanité¹⁸⁹ ». Il insiste sur la fonction

¹⁸⁷ Luc Lévesque, « Des paysages interstitiels comme ressources. Quelques réflexions à propos d'une tactique d'intervention mobilière », *loc. cit.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

du « mobilier [qui] constitue en ce sens un véhicule pertinent pour catalyser de nouveaux rapports au paysage urbain, apprivoiser l'interstitiel sans en éradiquer la spécificité et inciter les citoyens à "habiter l'inhabituel" qu'ils côtoient quotidiennement.¹⁹⁰» L'intervention s'inscrit dans des fragments d'urbanité à reconstruire et à habiter, laissant entrevoir d'autres formes d'appropriation, d'usage et d'interprétation des sites. Comme nous l'avons vu au travers des trois exemples d'usage des tables au dernier point, les *Hypothèses d'amarrages* favorisent également l'élaboration de formes d'adaptation libre, tant au niveau de l'objet que de l'utilisateur. Elles sont des éléments catalyseurs qui ouvrent le sens du lieu, de l'espace et de l'objet.

Il y a donc bien lieu de parler de « constellation de places publiques à activer¹⁹¹» par une multiplicité d'ancrages mobiliers qui infiltrent des espaces fréquentés quotidiennement et qui les reconfigurent en vertu de nécessités fonctionnelles (activités humaines de loisir ou de besoins fondamentaux tel qu'un abri pour se loger) et esthétiques (affirmation de subjectivités par les différents usages). En attribuant une fonction d'accueil aux sites occupés, SYN- cherche à élaborer des zones de cohésions potentielles entre l'intime et l'inconnu, à partir desquelles l'espace public se conçoit au-delà du lieu qu'il définit, c'est-à-dire en tant qu'expérience à vivre afin de « développer "l'agilité culturelle" nécessaire pour construire sa propre urbanité et la performer comme une forme d'énonciation autobiographique¹⁹²», révélant par le fait même la part de subjectivité qui peut avoir cours au sein du domaine public. En reprenant l'exemple du marcheur élaboré par Michel de Certeau et analysé dans le premier chapitre, les tables permettent à l'utilisateur de composer son propre discours à partir de l'usage qu'il fait de la table et, par le fait même, de reconfigurer le champ des possibles du site d'amarrage. Ainsi, le marcheur « actualise certain[s] ensembles de

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Luc Lévesque, *Lieux, imaginaires et usages*, Acte du colloque *Art actuel et espace public* tenu à Artexte le 30 septembre 2004, Montréal, cité dans Julie Boivin, « L'adresse à l'autre et la production de sens public », *Inter : art actuel*, no 89, 2005, p. 31.

¹⁹² Julie Boivin, *loc. cit.*, p. 31.

possibilités et d'interdictions]. Par là, il les fait être autant que paraître. Mais aussi il les déplace et il en invente d'autres puisque les traverses, dérives ou improvisations de la marche privilégient, muent ou délaissent des éléments spatiaux.¹⁹³» Les tables de pique-nique consisteraient donc en un élément déclencheur qui favorise la distorsion des pratiques du territoire :

Les tables constituent des sondes qui témoignent de l'espace et du jeu qu'il est possible de trouver et d'exploiter à même le système spatio-temporel de la ville existante. Elles forment un réseau mouvant qui infiltre la cité par ses interstices, explorant une perspective alternative sur le traitement de l'espace urbain dans un contexte d'incertitude et de transformation.¹⁹⁴

Elles produisent des situations qui s'interposent et qui ouvrent sur des manières expérimentales d'engager « le citoyen dans sa pratique quotidienne de la vie urbaine, dans son attitude à l'égard de l'autre et des "espaces autres".¹⁹⁵» Ainsi, la notion de constellation s'applique également à l'usager par l'accumulation de ses actions personnelles dans l'usage du lieu et du dispositif, comme autant de brèches dans le réseau de ses relations et de ses habitudes quotidiennes.

En fonction de l'aspiration à une esthétique favorisant la rentabilité désirée par la ville contemporaine, les tables instaurent de la sauvagerie urbaine en s'attardant « aux potentiels constructifs et critiques que cette condition est susceptible d'incarner par delà les stéréotypes cosmétiques et hygiénistes¹⁹⁶». Le terme de sauvagerie urbaine renvoie ici à la spécificité des modalités de subversion ou d'appropriation circonstancielle du territoire urbain au-delà d'une conception organisée et programmée

¹⁹³ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹⁴ Luc Lévesque, « Des paysages interstitiels comme ressources. Quelques réflexions à propos d'une tactique d'intervention mobilière », *loc.cit.*

¹⁹⁵ Luc Lévesque, « Intervention mobilière et vie urbaine : notes intercalaires sur un processus d'amarrages », *loc. cit.*, p. 57.

¹⁹⁶ Luc Lévesque, « Des paysages interstitiels comme ressources. Quelques réflexions à propos d'une tactique d'intervention mobilière », *loc.cit.*

de l'espace public. La sauvagerie urbaine laisse des traces, façonne des détours et les légitime. Elle crée du discontinu afin de composer d'autres manières de s'inscrire au sein des agglomérations urbaines. Autrement dit, elle sonde la capacité d'activation des brèches et des interstices de la métropole tout en explorant et en réactualisant les fragments possibles du domaine public. Elle rend visibles les conditions scopiques et paradoxales que la ville tente de réprimer ou d'occulter. Elle offre aux usagers des perspectives nouvelles à expérimenter qui leur permettent de vivre les qualités négligées des sites au-delà des évidences préconçues.

2.1.2 OCCUPER LE TERRAIN VAGUE

Si la notion de constellation s'attache aux conditions de dissémination de l'action interstitielle, le terrain vague, quant à lui, représente celles de l'interstice en tant que tel. Cependant, comme leur titre l'indique, les *Hypothèses d'amarrages* ne consistent pas en un déploiement mobile de dispositifs artistiques, mais favorisent plutôt un processus d'ancrage dans leur lieu d'insertion¹⁹⁷. Autrement dit, elles occupent le terrain vague.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le terrain vague est souvent associé à des périodes de stagnation économique. Il est lié aux négligences et aux complaisances des forces politiques et économiques qui l'ont produit. Il incarne un non-lieu qui s'inscrit dans un espace-temps en suspension, propre à des occupations alternatives et

¹⁹⁷ De 2002 à 2009, SYN- élabore le projet *Hypothèses d'insertions* dans lequel la notion de mobilité est explorée. Plus précisément, c'est à partir d'objets ludiques que le collectif propose d'expérimenter des possibilités d'interactions humaines au sein d'espaces interstitiels. Ce sont donc des tables de ping-pong (2002-2006), de babyfoot (2007) et de billard (2008) qui ont été transportées dans diverses friches urbaines, comme autant de sondes d'observation interstitielle. Dans *Malaise dans l'esthétique*, Rancière soutient que le jeu est une forme efficace de critique subversive en art contemporain puisque sa « valeur de révélation polémique repose sur son indécidabilité [en] délégitim[ant] les procédures de délégitimation en même temps que leur objet. » (Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, p. 75-67.) Au sujet d'*Hypothèses d'insertions*, voir SYN-, « Hypothèses d'insertions », dans *Atelier d'exploration urbaine SYN-*, 2002-2009. En ligne. < <http://www.amarrages.com/hypothesesinsertions.html> >. Consulté le 20 janvier 2015.

temporaires qui redéfinissent les rapports d'attribution dans la ville contemporaine. À partir de ses conditions altérables, SYN- le perçoit plutôt comme le lieu d'hybridation composite d'espaces à imaginer et à activer : il se fait interstice « du territoire mutant à investir et des vecteurs opératoires nécessaires à sa mise en branle¹⁹⁸ ». Il s'agit alors de comprendre le terrain vague comme une forme de production d'espace positif explorant, exprimant et activant « un champ intensif de potentialités qui serait le principal motif d'une paysagété interstitielle émergente¹⁹⁹ ». Ainsi, avec



FIGURE 2.4

SYN-, *Hypothèses d'amarrages*, Intervention en milieu urbain dans l'espace résiduel délimité par des voies ferrées, le boulevard Saint-Laurent et le viaduc Rosemont-Van Horne. La table de pique-nique a été présente sur ce site du printemps 2001 à l'été 2003. Source en ligne :

http://amarrages.com/amarrages/10_rosemontvh/2003.html

Hypothèses d'amarrages, SYN- réactualise le paysage urbain en produisant un rapport sensible avec son environnement. Sur un mode proxémique, il réorganise les conditions territoriales désignées, produites et énoncées par les pratiques individuelles ou collectives de l'espace qui, elles, révèlent des expériences alternatives de la ville contemporaine. Le collectif expérimente ainsi des conditions

interstitielles dont le propre est de valoriser des environnements soustraits à l'hégémonie cosmétique liée à l'urbanité dominante. Comme le note Luc Lévesque, la condition interstitielle « se rapporte aux différents modes d'actualisation de la notion d'interstice conçue comme une condition spatio-temporelle ouverte et relative, existante, activée ou créée dans un corps, entre les parties d'un corps ou entre différents

¹⁹⁸ Luc Lévesque, « Entre lieux et non-lieux vers une approche interstitielle du paysage », *loc. cit.*, p. 39.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 40.

corps²⁰⁰», alors que le paysage interstitiel « suppose un ensemble varié de médiations expressives construisant et guidant la perception des diverses manifestations du phénomène interstitiel²⁰¹». Le terrain vague incarnerait donc cette forme de sauvagerie urbaine, à partir de laquelle il s'élabore, pour se réorganiser et faire contrepoids au phénomène d'abandon spatial. Il réagirait ainsi à la marginalité de sa suspension habitable en demeurant disponible à la socialité. En outre, SYN- explore l'ambiguïté d'accueil de l'espace public en expérimentant certaines règles du design urbain et en injectant des dispositifs de socialité qui occupent temporairement des espaces *a priori* impraticables.

Dans le chapitre « Occupations temporaires » de l'ouvrage *Expérimentations politiques*, Pascal Nicolas-Le Strat conçoit l'acte d'occupation comme la transformation de friches urbaines en lieux de « création et d'expérimentation²⁰²». L'occupation se dissocie donc de l'action des mouvements à caractère contestataires, que Nicolas-Le Strat qualifie de « grève » sociale et « qui construit un rapport de force et délimite les termes du conflit²⁰³». L'acte d'occupation correspondrait plutôt à l'application politique et sociale de la multiplicité interstitielle et se décline sous différentes modalités de « coupure verticale », en ce sens qu'« il interrompt un fonctionnement ou bloque un processus²⁰⁴». Il implique donc un détournement de fonction et un renversement de perspective qui fige les rapports de force et qui, en même temps, les déjoue, les trouble ou les détourne pour en dégager de nouvelles orientations. L'occupation que décrit Nicolas-Le Strat se fait productrice « d'expériences et agencement de relations, en un mot production de subjectivité²⁰⁵». Elle implique un engagement individuel au sein d'un prendre-part collectif qui se

²⁰⁰ Luc Lévesque, « Du terrain vague à l'interstitiel : quelques trajectoires d'invention paysagères », *op. cit.*, p. 48.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Pascal Nicolas-Le Strat, « Occupations temporaires », *op. cit.*, p. 27.

²⁰³ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 27.

définit sur le plan expérientiel de l'implication et de l'expérimentation. Elle se fait porteuse de parole d'une communauté d'où se vit et s'expérimente une intensité commune empêchant « le rapport de force de se refermer sur lui-même, en lui-même, de se légitimer de son seul fait et de se figer dans une réitération forcément infructueuse²⁰⁶».



FIGURE 2.5

SYN-, *Hypothèses d'amarrages*, Intervention en milieu urbain dans une portion végétale longeant la rue Sherbrooke entre le boulevard Saint-Laurent et la rue Clark. La table de pique-nique a été présente sur ce site du printemps 2001 à l'été 2003. Source en ligne :

http://amarrages.com/amarrages/09_sherbrooke1/2003.html

[en prenant] ainsi à contre-pied la politique foncière et urbaine. D'autre part, [elle permet] de prouver que des formes de vie et d'activité parviennent à se constituer de façon autonome et que les conditions d'existence dans la ville peuvent se formuler autrement²⁰⁷». Le travail de SYN- consiste ainsi à encourager des situations de micro-urbanité pour inciter les citoyens à vivre des situations inédites et à relever leur attention sur la pratique quotidienne de la sauvagerie urbaine. Il nous incite à prendre des détours inusités ou à faire halte dans le parcours programmé de la vie urbaine. Il s'exerce dans la tension et le temps de passage. Il réinvente les discours de légitimation

L'occupation du terrain vague correspondrait alors à une insertion politique dans une situation donnée qui en réorganise l'agencement. Appliquée à la réalité urbaine, elle impose d'abord et avant tout une discordance à travers la programmation de la ville. D'une part, elle permet aux artistes et aux citoyens de requalifier « un espace déconsidéré et délaissé [en

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

et de justification à partir de modèles de socialité. Il se fait anti-spectaculaire pour mieux offrir des possibilités de vivre l'expérience de l'espace tangible; il se dédie à la praticabilité de l'espace citoyen en insufflant de nouveaux rapports de force qui favorisent les interactions humaines dans un espace-temps donné.

Hypothèses d'amarrages offre bien ici un premier visage de la multiplicité interstitielle. Par leur dissémination plurielle, les dispositifs révèlent les diverses formes de déploiement de l'organisation urbaine en s'accrochant à des zones d'indétermination pour y instaurer de la socialité. L'installation sauvage de tables de pique-nique dans des espaces inoccupés nous permet ainsi de comprendre concrètement les modalités d'existence de zones interstitielles dans la ville contemporaine, mais aussi les manières de se les approprier. SYN- définit ici une manière de s'ancrer dans les interstices urbains et c'est la raison pour laquelle il nous importe d'approfondir maintenant les manières de s'y mouvoir.

2.2 INTRUSIONS SPATIALES. RÉFLÉCHIR PAR HASARD POUR UN ESPACE PUBLIC AGILE DE CHRISTIAN BARRÉ

La multiplicité interstitielle intervient à partir de diverses structures sociales et politiques. Comme on vient de le voir avec SYN-, elle peut prendre forme à travers les espaces résiduels de la ville contemporaine, mais elle se manifeste également à même ce qui l'organise, soit les positions sociales qui y sont distribuées et hiérarchisées. Avec *Réfléchir par hasard pour un espace public agile* (2001), Christian Barré s'est intéressé à l'organisation des espaces (privés et publics) dans la ville contemporaine réparties à partir de situations sociales distantes. Pour ce faire, il est intervenu à partir de deux pôles symboliques : des itinérants et des propriétaires de voiture Mercedes. Le premier appartient au monde de la rue (espace public) et en fait son espace privé, alors que le deuxième incarne la richesse et se faufile momentanément dans ce même espace à travers le lieu privé que représente la voiture. Dans le cadre du projet *ALICA : Alliance*

*pour la circulation de l'art*²⁰⁸ coordonné par le centre d'essai en art actuel 3^e Impérial, Barré a disposé 42 pochettes aimantées de format carte d'affaire sur autant de voitures de marque Mercedes, contenant chacune un mini cd-rom dans lequel se trouvait une vidéo composée d'itinérants en train d'applaudir ainsi qu'un lien vers un site Internet spécialement conçu pour l'intervention. Bien que la rencontre entre deux groupes sociaux distincts semble en constituer l'objectif principal, il nous faut avant tout aborder la complexité des relations entre les groupes-cibles de l'intervention, sa performativité et son esthétique qui nous permettront de mieux comprendre son interaction concrète dans la réalité sociopolitique, et ce afin de la rattacher au concept de multiplicité interstitielle.



FIGURE 2.6

Christian Barré, *Réfléchir par hasard pour un espace public agile* (simulation de Nicolas Rivard avec une véritable pochette aimantée), 2001. Photo : Nicolas Rivard.

Dans une première étape, Barré a d'abord filmé puis photographié vingt-trois itinérants en train d'applaudir en fixant l'objectif de la caméra. Ces vidéos ont par la suite été juxtaposées et intégrées au mini cd-rom à l'intérieur duquel une adresse URL renvoyait le spectateur propriétaire à un site web où l'attendaient des textes l'informant sur le processus de création du projet, ses objectifs, ses motivations, le choix de la marque automobile, l'acte d'applaudir ainsi qu'un espace dédié aux commentaires. Ensuite, il s'agissait pour l'artiste de se poser sur quelques artères achalandées de la métropole (principalement au coin des rues Sherbrooke et Peel) pour y aimanter ses dispositifs sur les voitures arrêtées

²⁰⁸ ALICA se présente sous la forme d'un collectif ponctuel de huit artistes et s'attarde aux questions d'infiltration du territoire. Le collectif s'est donné comme objectif « d'établir une correspondance entre le territoire, la communauté et le sujet de l'art. » Ainsi, en 2001, les huit projets ont investi autant de lieux dans différentes régions du Québec en faisant du territoire choisi un sujet propice à la rencontre entre citoyens, artistes et pratiques artistiques actuelles. Citation tiré de Sonia Pelletier, « ALICA : Une brèche collective vers d'autres territoires utopiques », dans Danyèle Alain (dir.), *ALICA : Alliance pour la circulation de l'art*, Granby, 3^e Impérial, Centre d'essai en art actuel, 2003, p. 6-7.

au feu de circulation. Enfin, la dernière étape appartenait au détenteur et consistait à découvrir la pochette, introduire le cd-rom dans son ordinateur, le parcourir et y réagir... ou non. L'artiste ne sait pas ce qu'il est advenu de ses dispositifs. Il n'a reçu qu'un seul commentaire lui signalant que la personne comprenait mal son projet. Bien que ce fait semble en constituer l'échec, il en révèle plutôt le but, soit l'aspiration à un flottement sémantique, laissant le soin au détenteur d'y apporter ses propres conclusions. En effet, l'intention de l'artiste était moins de critiquer la propriété d'un véhicule de luxe que de se faire rencontrer deux réalités distinctes.



FIGURE 2.7

Christian Barré, *Réfléchir par hasard pour un espace public agile*, photographie numérique (incluse dans le cd-rom). 2001. Permission de l'artiste.

Cette intervention atteste de la démarche artistique de Barré en instaurant une plate-forme virtuelle de débat sur la distribution des rôles dans la société et leurs dispositions respectives. Il ne s'agit pas ici de critiquer cette attribution, mais plutôt de l'explorer. Dans sa pratique artistique, Barré détourne les modalités d'exposition publicitaire en privilégiant des sujets trop souvent absents de ce même domaine. Il reconfigure les évidences préconçues face aux laissés pour compte, aux plus démunis ou aux personnes en situation de fragilité en leur donnant une tribune socialement et visuellement distinctive qui renverse les rapports habituellement préconçus dans la société. Par exemple, quatre ans après

Réfléchir par hasard..., soit en 2005-2006, Barré présente, dans le cadre de l'exposition collective *Territoires urbains*²⁰⁹, *Dignité*, consistant en une série de photographies de

²⁰⁹ L'exposition *Territoires urbains* a été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 7 octobre 2005 au 8 janvier 2006. Cette exposition rassemblait les travaux de Christian Barré, Martin Désilets, Isabelle Hayeur, Emmanuelle Léonard, Pavel Pavlov et Myriam Yates.

grand format montrant des portraits de femmes itinérantes. Plus précisément, l'artiste « les montrait dans des poses empruntées aux modèles de magazines de mode²¹⁰ ». Par cet emprunt, Barré transposait l'image de ces femmes dans l'espace muséal afin de poser un regard critique sur les évidences préconstruites face à l'itinérance et « de leur imposer une dimension humaine, a contrario des usages habituels de la publicité du milieu de la mode²¹¹ ». À propos de cette série, l'artiste souligne que « la connexion entre la pauvreté et la richesse n'étant pas commodément faite, l'intention est de créer un métissage des réalités urbaines²¹² ». Il insiste sur le fait que « c'est par un geste d'artiste que prend forme un volet personnifié de l'itinérance féminine : une attitude qui prétend à une "tangibilité" du sujet inspiré par l'expérience de rencontre organisée²¹³ ». Cette dernière est l'une des particularités du travail de l'artiste. Pour ce faire, Barré conçoit la rencontre avec ses sujets et modèles en amont de l'élaboration de ses œuvres afin de s'attarder à leur condition d'existence et ainsi éviter que l'individu soit pris pour un représentant anonyme et générique de son groupe, mais qu'il demeure un sujet personnel. L'adhésion de ces personnes au projet qui en résulte révèle « la capacité de l'artiste à s'infiltrer dans des univers inconnus impliquant l'intimité, la proximité et la vie privée des gens. Un acte où se jouent à la fois la confrontation, la persuasion et la mise en confiance²¹⁴ ».

Par ailleurs, en 2000, un an avant *Réfléchir par hasard...*, Barré élabore le projet *En soi*²¹⁵, consistant à exposer une photographie du visage d'une citoyenne de Granby (Carole Boily) sur un panneau-réclame abandonné et situé en plein cœur d'un milieu

²¹⁰ Sonia Pelletier, « Christian Barré : Des stratégies entre le rêve et la réalité », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 216, 2007, p. 9.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Christian Barré, « En cela "l'exclu"... », dans Réal Lussier (dir.), *Territoires urbains* (catalogue d'exposition), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p. 18.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Sonia Pelletier, « Christian Barré / En-soi », dans Danyèle Alain (dir.), *Supra-rural 1999-2000* (catalogue d'exposition), Granby, 3^e Impérial Centre d'essai en art actuel, 2002, p. 9.

²¹⁵ *En Soi* a été présenté dans le cadre de la programmation SuprA rURal dirigée par le centre d'essai en art actuel 3^e Impérial en 1999-2000.

de vie régional, à l'endos duquel est inséré un extrait²¹⁶ issue de la rencontre entre l'artiste et la citoyenne. Dans ce cadre-ci, Barré célèbre l'expérience quotidienne de la vie ordinaire en s'accaparant un support communicationnel, le panneau-réclame, « dont les pouvoirs interfèrent, le plus souvent fatalement, entre le sujet et l'objet²¹⁷ », c'est-à-dire comme un dispositif qui modifie la représentation d'un sujet donné dû à sa présence visuellement prononcée dans l'espace public. Ainsi, « il s'agissait surtout pour lui de réhabiliter ces personnes sur leur propre territoire et/ou de mettre en valeur ceux qui habitent le paysage²¹⁸ ». Le travail de Barré se conçoit donc au niveau de la médiation entre les occupants d'un territoire et les expériences qui y prennent forme. En somme, Barré « s'intéresse [...] à ce qui n'est pas de l'art ou ce qui échappe à son système. Il utilise, et en joue, des stratégies de communication qui se rapprochent beaucoup des formules utilisées en publicité tout en pointant des éléments tirés d'un contexte social²¹⁹ ». Bref, il habite un environnement donné et l'oblige, en quelque sorte, à une nouvelle accommodation.

Dans *Réfléchir par hasard...*, Barré choisit la voiture de marque Mercedes comme support à son intervention en augmentant sa portée par la multiplication de ses actions. Par la mobilité de son support, l'œuvre s'incruste à même les dédales « cheminatoires », pour reprendre les mots de De Certeau, de sa « prise », lui permettant de couvrir un territoire plus vaste que le lieu d'intervention. Par le même fait, la marque de voiture révèle également une des modalités de codification hiérarchique de l'espace public par la valeur économique et le prestige que représente la Mercedes à travers laquelle les propriétaires démontrent qu'ils ont une aisance financière se distinguant dans l'échelle de la société. L'intervention vise, dans un même

²¹⁶ « On ne se sentait jamais à part des autres même si on n'avait pas de sous. On n'avait rien, mais on avait tout. On m'a donné le choix! À 15 ans, j'ai commencé à travailler. À l'âge de 28 ans j'ai eu Mathieu. »

²¹⁷ Sonia Pelletier, *loc. cit.*, p. 9.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

temps, à révéler les enjeux de la mondialisation dont la société québécoise est empreinte. Si seuls les individus disposant d'un certain pouvoir d'achat peuvent se procurer une telle marque de voiture et ce, en raison de sa valeur économique réputée à travers le monde, ces effets, nous indique Barré, « ne concordent pas avec les nécessités de représentations propres à l'occupant du territoire, elles demeurent les conclusions formelles d'études de marché visant l'uniformisation d'une production plus facilement exportable²²⁰». Autrement dit, l'identité réelle du propriétaire de voiture ne concorde pas nécessairement à l'image qu'il tente d'affirmer dans l'espace public. Ce phénomène est de plus amplifié grâce au modèle publicitaire qui favorise la formation d'une représentation de soi et la création de besoins identitaires rapidement consommables. Ce n'est donc pas un hasard si le travail de Barré s'approprie les règles de visibilité publicitaire pour les détourner dans une série d'inversions favorisant des interrelations entre individus appartenant à des groupes différents. En soutenant que la publicité « privilégie l'individu à la recherche d'une image de puissance articulée sur un pouvoir d'achat²²¹», l'artiste tente de renverser ce même rapport de force pour permettre aux propriétaires de voiture d'accéder aux soubassements de leur condition identitaire. Peut-être par mesure de responsabilisation citoyenne, Barré les informe de la réelle signification sociale et politique de la marque Mercedes :

Mon objectif n'est pas de critiquer le choix du consommateur de belle voiture qui a probablement déjà son lot de problèmes personnels. Mon but est de mettre en perspective les reliefs sociaux des occupants d'un espace commun aperçu en continuum. J'ai choisi pour mes interventions une marque précise de voiture Allemande [*sic*]. Cette compagnie est une filiale d'un des plus gros producteurs d'armement et de matériels de logistique militaire au monde. Ce type d'entreprise est absorbé dans une spirale de l'auto-représentation qui la force nécessairement à effectuer une symbiose

²²⁰ Christian Barré, « Réfléchir par hasard pour un espace public agile », dans Danyèle Alain (dir.), *ALICA : Alliance pour la circulation de l'art*, Granby, 3^e Impérial, Centre d'essai en art actuel, 2003, p. 50.

²²¹ *Ibid.*, p. 51.

parfaite entre ses objectifs économiques et l'emblème culturel quel [*sic*] peut symboliser, bien malgré elle. Le consommateur fait aussi ce choix.²²²

Ensuite, il y a l'acte d'applaudir. Si on y pressent un certain sarcasme ou ironie dû aux conditions singulièrement différentes des deux classes sociales qui se rencontrent, il est également associé à un rapport contextuel. En effet, la raison pour laquelle Barré a demandé aux itinérants d'applaudir devant l'objectif de la caméra est liée à la mort de Pierre-Elliott Trudeau et plus précisément au moment de ses funérailles montréalaises où la foule présente applaudissait chaleureusement le défunt Premier ministre.²²³ Barré y voyait là une situation absurde où la société québécoise applaudissait un homme qui l'avait « trahie²²⁴ ». À cet effet, Barré note que « chacun des mouvements de bras arraché au nomade urbain était un élan malade, un hymne dérangé à sa propre condition, un geste absurde devant un idéologue fou, un sans lendemain vide de lucidité.²²⁵ » Bien qu'il s'agisse ici d'un élément contextuel important pour la compréhension du geste demandé aux itinérants, ceci n'en constitue pas l'objectif principal. *Réfléchir par hasard...* tenterait plutôt de rendre compte d'une réalité que l'on se cache quotidiennement, d'initier un espace de débat autour de la division entre individus riches et pauvres, l'action d'applaudir nécessitant un spectacle quelconque. Seulement, celui-ci ne se produit que lorsque la vidéo est regardée, c'est-à-dire lorsque l'itinérant et le propriétaire de voiture entrent en relation virtuelle, alors que le clochard ne sait pas qui il applaudit, qu'il ne voit pas le spectacle dont on l'a informé au

²²² Paragraphe tiré du volet « Mercedes », présenté dans le site web de *Réfléchir par hasard pour un espace public agile*. En ligne. < <http://christianbarre.ca/mercedes.html> >. Consulté le 21 janvier 2015

²²³ Pierre-Elliott Trudeau a exercé les fonctions de Premier ministre du Canada à deux reprises : du 20 avril 1968 au 3 juin 1979 et du 3 mars 1980 au 30 juin 1984. Il est décédé le 28 septembre 2000. Le 2 octobre de la même année, il était exposé à l'hôtel de ville de Montréal et le 3 octobre, des funérailles d'État avaient lieu à la Basilique Notre-Dame à Montréal. Source wikipédia.

< http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Elliott_Trudeau >. Consulté le 21 janvier 2015

²²⁴ Ce terme a été utilisé par l'artiste lui-même lors d'un entretien réalisé avec lui le 10 mars 2014. À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'événement dit de la « nuit des longs couteaux ». Dans la nuit du 6 au 7 novembre 1981, l'ensemble des premiers ministres provinciaux et fédéral, en l'absence du Québec, s'entendit sur les amendements à apporter à la constitution canadienne. Le Québec se sentit trahi par la convocation exclusive de Pierre-Elliott Trudeau, ce qui mena à nommer cet événement la « nuit des longs couteaux ».

²²⁵ Christian Barré, *loc. cit.*, p. 52.

préalable.²²⁶ D'un autre côté, le détenteur du cd-rom, sujet des applaudissements, devient à la fois « spectacle » et spectateur en regardant le contenu. Ici, Barré renverse habilement les rapports d'attribution des rôles et des positions des individus dans l'espace public en utilisant la métaphore du spectacle, stratégie que s'efforce de faire comprendre Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*. Le philosophe place ainsi le spectateur au cœur de la relation entre art et politique, évacuant la notion de contemplation afin de la remplacer par celle d'émancipation. Celle-ci, note Rancière, s'observe à partir de « la vérification de l'égalité des intelligences²²⁷ », faisant référence à la traditionnelle hiérarchie pédagogique entre l'« ignorant » et le « savant ». Dans l'œuvre de Barré, l'itinérant est informé du processus de création alors que le propriétaire de voiture doit exécuter un travail d'interprétation pour arriver à un sens propre. Dans cette optique, l'itinérant pourrait donc prendre la figure du savant et l'automobiliste, celle de l'ignorant. Pour parvenir à une connaissance commune, l'ignorant doit exécuter un « travail poétique de traduction²²⁸ », transformant le spectateur qu'il est en participant actif d'un monde commun. Par ces actions interprétatives, l'automobiliste participerait alors au monde dont est issu l'itinérant; il sortirait de sa solitude programmée pour reconfigurer les paramètres spatiaux qui le différencient et le séparent de la réalité à laquelle il assiste passivement. C'est ce que définit un partage du sensible, tel que décrit en chapitre I, c'est-à-dire « une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions²²⁹ ». L'émancipation a donc lieu lorsque les deux positions remettent en question l'opposition entre regarder et agir, lorsque l'on commence à comprendre « que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions²³⁰ ». Bien que la relation entre l'action d'applaudir et celle de regarder semble ironique,

²²⁶ Barré informait ses participants du processus créatif et de production. De plus, il leur offrait des cigarettes en guise de monnaie d'échange, élément très convoité de la vie itinérante.

²²⁷ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 15.

²²⁸ *Ibid.*, p. 16.

²²⁹ *Ibid.*, p. 17.

²³⁰ *Ibid.*, p. 19.

Barré tente plutôt de renverser les rapports d'espace afin de faire voir autrement des réalités qui échappent à chacun et de joindre, dans un même moment, des lieux symboliques et distincts, sortant le clochard et le propriétaire de leur isolement réciproque. L'expérience éprouvée par le clochard s'en trouve donc amplifiée puisqu'il sait que son action sera vue par un individu qui, la plupart du temps, l'ignore, alors que le choc d'une telle rencontre amène le conducteur à s'interroger sur la signification de son statut social dans l'espace public. L'artiste a mis en scène les itinérants avec une composition d'images qui révèlent une tension sociale réelle plutôt que de montrer les problématiques de la vie itinérante, révélant par le fait même une part d'indétermination à dénouer chez le spectateur. Comme le note Alain-Martin Richard, il s'agit là d'une « fin de partie où chacun reste sur ses positions, mais où le principe d'intrusion opère comme un virus²³¹ ».

Et c'est ainsi qu'opèrent les dispositifs du cd-rom et sa pochette aimantée, circulant dans un territoire que seul le conducteur peut déterminer et définissant par le fait même sa trajectoire personnelle. Empruntant le format et la facture de la carte d'affaire, outil servant à faire la promotion de soi à des fins relationnelles, Barré mise ici sur l'appropriation visuelle et esthétique d'un dispositif de communication afin de se réapproprier et de subvertir son contexte d'emploi. Il s'agissait pour *Réfléchir par hasard...* de proposer vingt-trois images bas de gamme, pixellisées, le nombre de photographies faisant référence à celui inclus dans les caméras jetables, vendues dans les pharmacies et très populaires au début des années 2000. Le grain de l'image renverrait ici à l'utilisation amateur de la photographie. Il s'agirait aussi de confier à la voiture le rôle de support artistique et mobile, juxtaposant la visibilité de l'œuvre à l'intrigue de sa découverte en s'adressant à une personne en particulier. Ainsi, l'artiste repositionne le dispositif de la carte d'affaire à partir de ces deux transformations

²³¹ Alain-Martin Richard, « Alica, Huit Manœuvres en quête d'un territoire », dans Danyèle Alain (dir.), *ALICA : Alliance pour la circulation de l'art*, Granby, 3^e Impérial, Centre d'essai en art actuel, 2003, p. 88.

captées à même le commun (la caméra jetable et la voiture de marque) afin de définir une esthétique de la furtivité, telle que nous l'avons définie en premier chapitre, qui tenterait de réorienter les rapports de réception d'une œuvre critique. Autrement dit, par son dispositif, Barré pervertit des modèles communicationnels et économiques à des fins d'intervention dans le social et le politique. Il infiltre des univers éloignés de sa propre condition, impliquant l'intimité et la proximité des individus, afin de s'« assurer dans une certaine mesure l'inscription des gens ordinaires et des laissés-pour-compte dans le tissu social, et de leur offrir une véritable représentation²³² ». Il pratique une brèche dans l'espace privé qui rompt avec la solitude généralisée de l'espace urbain. Il s'y infiltre pour témoigner d'une certaine négociation entre les rapports spatiaux et les rôles sociaux que détermine la ville contemporaine.

2.2.1 MOBILITÉ ET MULTIPLICITÉ

Si nous pouvons qualifier les modalités de diffusion de l'œuvre de Barré dans l'espace urbain par la tactique de multiplicité interstitielle, c'est par son caractère mobile qui définit à la fois sa portée physique et critique dans le substrat social. L'espace privé que représente la voiture en constitue donc l'interstice premier et, comme nous venons de le mentionner, lui octroie sa mobilité. Si, comme le remarque Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, « la notion d'interstice appelle le pluriel²³³ », Christian Barré démontre ici les possibilités de constitution du territoire de l'œuvre à partir du déplacement mobile des automobilistes qui, par le fait même, déterminent ce territoire. De plus, l'artiste accroît la diversité même de ces territoires par un dispositif multiple et, par occurrence, des individus touchés. Ainsi, comme le souligne Paul Ardenne à propos de la mobilité de certaines œuvres d'art, celle-ci permet de « forcer l'occasion

²³² Réal Lussier, « Dans la ville, des individus », *Territoires urbains* (catalogue d'exposition), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p. 15.

²³³ Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste – Pratiques de désenchantement*, Paris, La Découverte, 2005, p. 149, cité dans Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », p. 17.

d'expérimenter des phénomènes qui ne sont pas le propre de l'art²³⁴» et de provoquer des effets qui, par l'apparition spontanée d'une œuvre dans les activités du quotidien, provoque un questionnement soudain, une matérialité diffuse. L'œuvre brouille les évidences prescrites du quotidien, ayant pour effet de « mettre en doute, [de] briser la certitude tranquille, [d']affirmer la potentielle productivité du chaos²³⁵» auprès du spectateur non averti afin de légitimer, d'une certaine façon, la présence fortuite du dispositif, c'est-à-dire de procéder à la découverte de son sens particulier.

Toujours en fonction du fait que l'interstice appelle à la pluralité, Pignarre et Stengers confortent cette idée d'impact de l'œuvre d'art mobile en soutenant que « l'interstice ne donne en effet pas de réponse, mais suscite de nouvelles questions ²³⁶». Par sa dispersion, *Réfléchir par hasard...* suscite des expériences interstitielles qui « crée[nt] leurs] propres dimensions à partir de ce qu'elle[s] explor[ent] et agenc[ent]²³⁷». Ainsi, à partir de ce qu'Alain-Martin Richard nomme « manœuvre par immixtion » au sujet de l'œuvre de Barré, on comprend que celle-ci « exploite l'espace public et se déploie dans cet espace uniquement grâce à l'intervention de ceux qui y circulent²³⁸». Elle préfère sa dispersion à son statisme pour favoriser son potentiel d'intrusion tactique, à savoir sa dissémination dans les interstices de ce que les principales cibles ont créé d'elles-mêmes, soit leur trajectoire personnelle. Mobilité, donc, qui s'attarde autant au caractère mouvant de l'automobile qu'à sa signification au sein de l'espace urbain et, plus précisément, des individualités qui le composent.

²³⁴ Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 160.

²³⁵ *Ibid.*, p. 165-166.

²³⁶ Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *op. cit.*, p. 149.

²³⁷ Pascal Nicolas-Le Strat, *loc. cit.*, p. 18.

²³⁸ Alain-Martin Richard, « Christian Barré, Montréal, samedi 6 octobre 2001 », dans Danyèle Alain (dir.), *ALICA : Alliance pour la circulation de l'art*, Granby, 3^e Impérial, Centre d'essai en art actuel, 2003, p. 93.

Par ailleurs, puisque la mobilité de l'œuvre de Barré annonce clairement ses effets physiques, il nous semble important de s'attarder plus longuement sur sa portée critique pour comprendre les effets potentiels de la multiplicité interstitielle. À ce sujet, il semble que le détournement de stratégie publicitaire permette à Barré d'orienter les rapports de réceptivité de son œuvre vers une élaboration d'un monde commun probant.

2.2.2 DÉTOURNER LA PUBLICITÉ POUR INSTAURER DU DISSENSUS

L'infiltration et l'appropriation du domaine médiatique est chose courante dans le champ artistique depuis le mouvement conceptuel des années 1970.²³⁹ Or, depuis les années 1990, plutôt que de dénoncer la représentation commerciale de la réalité sociale, les artistes exploitent ce médium afin d'emprunter à ses modalités de visibilité à des fins d'interventions visuelles dans le social. Ils tentent ainsi d'inscrire au travers de la surabondance d'informations visuelles d'autres manières de communiquer que celles modelées par un contexte que nous associons au capitalisme tel que le décrivent Hardt, Negri et Guattari, mais aussi Naomi Klein dans son célèbre ouvrage *No logo. La tyrannie des marques*²⁴⁰. Celui-ci est, entre autres, caractérisé par l'accroissement des besoins matériels des individus visible à travers la prolifération de l'image publicitaire dans tous les espaces publics. Sous cet angle, la publicité définit une attitude mercantile qui se préoccupe « tout autant de la commercialisation que de la production, soucieuse de l'écoulement des marchandises et de leur rapide consommation²⁴¹ ». La fin du XX^e siècle a ainsi vu s'accroître la prolifération de l'image publicitaire dans un contexte économique accéléré. Si le domaine publicitaire a plutôt servi l'idéologie mercantile du système capitaliste, il « a également contribué au développement de la ville comme

²³⁹ À titre d'exemples, mentionnons le travail parmi tant d'autres de Cildo Meireles (entre autre : *Insertions into Ideological Circuits : Coca-Cola*, 1970) et plus tard, les photos-montages de Barbara Kruger (à partir de 1981).

²⁴⁰ Naomi Klein, *No logo. La tyrannie des marques*, Montréal, Leméac / Arles, Actes Sud, 2001, 573 p.

²⁴¹ Marie-Josée Jean, « Interférences », *Le Mois de la Photo à Montréal, septembre 2001 : Le pouvoir de l'image* (catalogue d'exposition), Montréal, Vox Centre de diffusion de la photographie, 2001, p. 32.

espace de communication²⁴²». En effet, le principal rôle de la publicité étant de diffuser une information sur un produit ou une cause, elle contribue également à élaborer un contexte favorable à une transmission rapide et efficace d'informations visuelles. Elle a depuis été intégrée à l'espace urbain et à nos milieux de vie collectifs et ce, à l'échelle mondiale, à un point tel qu'elle s'offre à nous maintenant comme une signalétique urbaine, en raison d'une présence constante dans les espaces publics. Celle-ci nous est familière et est devenue omniprésente dans le paysage urbain d'une société développée et industrialisée tant convoitée par les tenants de l'idéologie du capitalisme tardif.

En ce sens, la publicité apparaît comme un rouage intégré du capital, propice à l'occupation et au détournement chez les artistes interventionnistes puisque laissée à elle-même dans l'espace public pour une durée limitée; elle utilise la ruse pour surprendre et semer le désir chez les individus, en s'insérant dans les points de connexions des réseaux de l'espace public qui servent de transit, en surexposant sa présence et en usant de codes d'imagerie séduisante comme pouvoir d'attraction. Ces caractéristiques offrent des occasions de détournement inspirantes pour les interventions artistiques puisqu'elles permettent facilement aux œuvres de s'y intégrer afin d'interférer dans les interstices de ce qu'elle crée, c'est-à-dire une représentation de la réalité. Ainsi, les images d'itinérants de *Réfléchir par hasard...* proposent de « présenter » une réalité plutôt que de la « représenter » en s'inspirant des modalités d'exposition de la publicité dans l'espace public, mais en y détournant l'objectif consumériste afin d'initier un discours sur la dimension hétérogène des rapports sociaux, tout en participant à l'expérience vécue de la ville.

Plus précisément, en se basant sur les démonstrations de Georg Simmel, Marie-Josée Jean aborde cette expérience à partir de l'expansion des grandes métropoles à travers laquelle :

²⁴² *Ibid.*

L'homme public est devenu un spectateur silencieux, tout entier absorbé par son intériorité. La distance qu'il impose à l'autre dans la proximité est emblématique de l'expérience contemporaine de la ville. Cette attitude s'explique par la grande proximité des individus dans l'espace urbain et l'écart psychologique dans lequel se confîne chacun pour échapper à la promiscuité.²⁴³

Compris ainsi, l'espace public se conçoit comme un espace vécu non pas collectivement, mais plutôt individuellement, comme le souligne l'historienne de l'art. On pourrait alors avancer que Barré insère son dispositif sur une marque de voiture précise qui atteste d'une certaine division des classes sociales par sa valeur commerciale et qui, par le fait même, définit deux solitudes respectives dans deux espaces symboliques et distincts, mais constamment en relation. Il élabore donc une mise en relation virtuelle afin de proposer une expérience esthétique qui tente d'inclure chacun dans l'expérience de l'interaction subjective, soit à partir de leur position sociale respective. L'artiste organise ainsi un procédé relevant du mystère où se confrontent les espaces intime et extime²⁴⁴ au sein d'une dynamique réflexive et hétérogène afin de dévoiler des solitudes urbaines distinctes.

En agissant dans les interstices des rapports sociaux et en s'inspirant des modalités d'exposition de la publicité dans l'espace public, Barré cherche à ménager un espace de réflexion via un dispositif d'usage. Il rassemble au sein de l'organisation virtuelle du cd-rom des positions sociales et des temporalités opposées. Contrairement à la publicité, Barré ne représente pas une condition de vie artificielle, mais il ouvre vers une réalité (pauvreté) définie à même la substance (différences de classes) qui la soutient : il la présente. Il s'accroche ainsi à une définition de l'espace public qui, selon

²⁴³ *Ibid.*, p. 35.

²⁴⁴ L'extimité est un « mouvement qui pousse un individu à exposer sa vie intime ». On pourrait, ici, l'associer à la marque de voiture Mercedes conférant au propriétaire une identité distinctive, mais aussi à l'itinérant qui accepte de jouer le jeu devant la caméra. Définition tirée de « Extimité », dans Dictionnaire reverso, < <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/extimite> >. En ligne. Consulté le 25 septembre 2014.

Jürgen Habermas, représente le lieu de négociations constantes où tente de se profiler une relative démocratisation qui se manifesterait par la projection de libres opinions et d'espaces de réflexion²⁴⁵. Cela suppose de concevoir le public en tant qu'individus intéressés par des questions d'ordre social et politique, et dotés d'une certaine aptitude à l'interprétation et au jugement précédant les initiatives ou les réactions. Rentre alors en ligne de compte la notion esthétique du projet, soit celle de produire un sens commun où l'itinérant et le conducteur de Mercedes prennent chacun conscience de l'autre et de leur place respective, « c'est-à-dire un sens à la fois partagé avec d'autres et différencié d'un individu à un autre. Il donne ainsi une valeur à la mise en scène de la vie sociale et une fonction supplémentaire à l'opinion publique.²⁴⁶ » Dans cette optique, *Réfléchir par hasard...* serait une proposition d'interactions sociales inédites dans la rencontre aléatoire entre deux expériences de vie et deux espaces opposés.

Dans un article intitulé *Antagonism and Relational Aesthetics*²⁴⁷, Claire Bishop s'attarde aux modalités de réception des œuvres relationnelles à partir d'une critique de l'esthétique relationnelle que conceptualise Nicolas Bourriaud. Plus précisément, elle lui reproche sa conception de l'esthétique relationnelle : « Bourriaud's defense of relational aesthetics is indebted to Althusser's idea that culture – as an ideological state apparatus – does not reflect society, but *produces* it²⁴⁸ ». Autrement dit, elle lui reproche de s'attarder trop spécifiquement à la rencontre, et donc à l'interaction, en tant qu'action constitutive d'un projet politique plutôt que de révéler les processus de subjectivation des individus qui le composent. Selon Bishop, Bourriaud s'attarderait à

²⁴⁵ À ce sujet, voir Jürgen Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988, 324 p. S'appuyant sur les propos du philosophe, Marie-Josée Jean rappelle que « la sphère publique bourgeoise [est] une sphère où se forment les opinions et les volontés politiques. Il s'agit, pour le philosophe, d'un véritable lieu de débat où tente de se concrétiser une médiation entre la société et l'État pour ainsi transformer la nature du pouvoir. » Marie-Josée Jean, *loc. cit.*, p. 31.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁴⁷ Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », *OCTOBER*, n° 110, Automne 2004, p. 51-79.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

la notion littérale de l'interaction en excluant la nécessité de l'antagonisme pour que se constitue un réel projet démocratique, impliquant le conflit et la négociation entre individus distincts et dont la participation à l'œuvre en déterminerait la forme plutôt que ce soit elle qui produise le contenu de la relation. En d'autres termes, elle critique sa manière de concevoir l'œuvre participative comme moyen d'inviter le spectateur à éprouver un moment de convivialité qui proposerait d'ores et déjà l'attitude à adopter ou le résultat possible de l'interaction. Or, à partir des modalités de participation des spectateurs à ce qu'Umberto Eco a qualifié d'œuvre ouverte, Bishop soutient qu'un véritable projet politique d'interaction doit s'organiser, et éventuellement révéler la coprésence des identités qui y prennent part. Selon l'auteure, pour que s'effectue une esthétique de la rencontre, l'œuvre doit rassembler des antagonismes qui lient la formation d'une microsociété de participants aux conditions de leur existence séparée. Inspirée par les théories de Chantal Mouffe, Bishop considère que le concept d'antagonisme définit une société démocratique véritablement effective où de nouvelles frontières politiques sont constamment redessinées et débattues. L'antagonisme se traduit donc par la production de subjectivités qui émergent entre des entités incomplètes, c'est-à-dire impliquant la reconnaissance de l'interdépendance des individus dans le processus d'identification personnelle en tant qu'affirmation de leurs différences dans une communauté donnée. Il permet de rendre compte des limites de la société à se constituer elle-même, dues à l'impossibilité d'un achèvement final d'une démocratie pluraliste. Il définit ce que Rancière a nommé un dissensus, qui, rappelons-le, se conçoit comme « une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence.²⁴⁹ » Autrement dit, le dissensus opère une scission au sein d'une situation donnée pour la reconfigurer « sous un autre régime de perception et de signification²⁵⁰ ».

²⁴⁹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, p. 55.

²⁵⁰ *Ibid.*

Nous pourrions donc associer les concepts d'antagonisme et de dissensus à la relation entre les deux protagonistes de la rencontre inclus dans *Réfléchir par hasard...* Par une mise en relation temporaire de dichotomies sociales, Barré instaure ce que l'on pourrait nommer une dynamique des contraires, en ce sens où il rassemble dans un même espace un individu et l'image d'autres visiblement différents afin de provoquer un processus de subjectivation chez le spectateur, en l'occurrence : l'automobiliste. Cette dynamique permettrait de repenser les rôles et les parts entre individus riches et pauvres, de renouveler les potentialités du territoire et d'établir « un processus de subjectivation politique : dans l'action de capacités non comptées qui viennent fendre l'unité du donné et l'évidence du visible pour dessiner une nouvelle topographie du possible²⁵¹ ». Le dissensus développé dans l'œuvre de Barré s'apparenterait donc à l'indétermination des rapports réceptifs entre l'itinérant qui applaudit et le propriétaire de voiture qui regarde. Afin de comprendre davantage comment cette indétermination agit sur les spectateurs (du cd-rom), les notions « d'image en tant que dispositif de visibilité²⁵² » et « d'image pensive²⁵³ », élaborées par Jacques Rancière, nous éclairent sur les interactions d'ordre esthétique de *Réfléchir par hasard pour un espace public agile*.

2.2.3 DU CALL TO ACTION VERS L'IMAGE EN TANT QUE DISPOSITIF DE VISIBILITÉ ET L'IMAGE PENSIVE

Si, en aimantant le cd-rom au hasard des passages automobilistes, la circulation de l'œuvre mène à sa disparition, elle augmente également son potentiel d'intrusion tactique, ce que traduit la multiplicité interstitielle. Dans un même temps, cela nous amène à spéculer sur le potentiel de réception de l'œuvre à partir de l'indétermination des images qui sont offertes au spectateur. Ces dernières déterminent une hybridation entre l'espace vécu des deux protagonistes et la dissémination de l'œuvre dans les interstices de la mobilité urbaine, ce qui augmente par le fait même son potentiel de

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, p. 93-114.

²⁵³ *Ibid.*, p. 115-140.

visibilité. Plus encore, les dispositifs de Barré provoquent une relation virtuelle que l'on pourrait associer au phénomène propre à la publicité du « *call to action*²⁵⁴ ». Ainsi, l'intrigante apparition du cd-rom et, une fois celui-ci inséré dans l'ordinateur,



FIGURE 2.8

Christian Barré, *Réfléchir par hasard pour un espace public agile* (capture d'écran de la page d'accueil du cd-rom), 2001. Permission de l'artiste.

l'indétermination du sens des images qui sont présentées incitent à l'expérimentation d'un processus d'interprétation du contenu du cd-rom par les propriétaires de voiture. Si nous associons le *call to action* à l'œuvre de Barré, c'est en fonction du fait que cette stratégie publicitaire vise à inciter le consommateur « à soit

entreprendre plus ou moins immédiatement une action recherchée par l'annonceur²⁵⁵ » qui, dans le cas de *Réfléchir par hasard*, consiste à faciliter l'interaction du spectateur avec un dispositif virtuel dans lequel les différents segments visuels demandent à être activés pour que se dévoilent les informations. Cependant, au lieu de viser l'achat d'un produit quelconque, les différents fragments d'information incitent plutôt le spectateur

²⁵⁴ « Le call to action est une formulation incitant le contact publicitaire ou le destinataire d'un document de marketing direct à entreprendre plus ou moins immédiatement une action recherchée par l'annonceur (cliquez ici, participez au tirage au sort, appelez le 800.. ; ...). Même si l'opportunité d'action est déjà identifiée par le contact (un bandeau publicitaire est par définition cliquable) les études ont largement prouvé que la formulation et la mise en évidence d'un "call to action" favorisent le taux de réponse. Les "call to action" constituent un facteur clé de l'efficacité des publicités interactives, des éléments de marketing direct ou des pages web dédiées à la conversion. Logiquement les "call to action" utilisent généralement des verbes d'action. » « Définition de Call to action », dans *Définitions marketing*, 19 janvier 2015. En ligne. < <http://www.definitions-marketing.com/Definition-Call-to-action> >. Consulté le 22 janvier 2015.

²⁵⁵ *Ibid.*

à construire, au fil de son furetage, un sens particulier qui déterminera l'expérience personnelle éprouvée au sein de l'interaction avec le cd-rom pour, éventuellement, formuler une hypothèse sur sa présence physique et sociale dans l'espace public. Il invite, ou du moins encourage le propriétaire de voiture à entamer un processus d'interprétation de l'œuvre. Pour ce faire, dans sa pratique, Christian Barré « sauvegarde l'originalité et l'irréductibilité du rapport vécu avec autrui [afin] de reconnaître l'importance du sujet au-delà d'une identité permutable pour arriver à feindre la tendance à juger d'après ce que nous voyons plutôt que d'après ce que nous savons²⁵⁶ ». Par contre, nous ne pouvons statuer sur la réception effective de l'œuvre étant donné l'absence de commentaire qui aurait pu parvenir à l'artiste, mais en appliquant les notions d'image en tant que dispositif de visibilité et d'image pensive aux photographies et à la vidéo de *Réfléchir par hasard...* nous pouvons ouvrir l'analyse esthétique de l'œuvre vers l'observation des formes de réception probables de telles images.

Dans le chapitre « L'image intolérable » de l'ouvrage *Le spectateur émancipé*, Rancière s'interroge sur la réception de l'image intolérable, qui, par définition, soumet son observateur à l'indignation, à partir du sujet qu'elle représente. Pour arriver à l'analyse de son application contemporaine, le philosophe parcourt l'histoire de l'image intolérable, de son exploitation à des fins de provocation visant la culpabilité du spectateur (en raison de son incapacité à transformer la situation qui lui est présentée) jusqu'à son traitement en tant que dispositif de visibilité. Rancière associe la visée provocatrice de l'image intolérable à son usage classique qui « traçait une ligne droite du spectacle insupportable à la conscience de la réalité qu'il exprimait et de celle-ci au désir d'agir pour la changer²⁵⁷ ». Si cet usage lui semble maintenant désuet, c'est qu'« il n'y aurait plus alors d'intolérable réalité que l'image puisse opposer au prestige

²⁵⁶ « Christian Barré : Médiation », Texte de démarche artistique pour l'exposition *Médiation*, présentée à Plein Sud du 30 mars au 23 avril 1999, n. p. (inédit).

²⁵⁷ Jacques Rancière, « L'image intolérable », *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 112.

des apparences mais un seul et même flux d'images, un seul et même régime d'exhibition universelle, et c'est ce régime qui constituerait aujourd'hui l'intolérable²⁵⁸». D'un autre côté, l'image en tant que dispositif de visibilité consisterait en :

un élément dans un dispositif qui crée un certain sens de réalité, un certain sens commun. Un sens commun, c'est d'abord une communauté de données sensibles : des choses dont la visibilité est censée être partageable par tous, des modes de perception de ces choses et des significations également partageables qui leur sont conférées. C'est ensuite la forme d'être ensemble qui relie des individus ou des groupes sur la base de cette communauté première entre les mots et les choses.²⁵⁹

L'image en tant que dispositif de visibilité se désarme de sa visée intolérable afin de rendre possible « des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible²⁶⁰». C'est donc dire que son sujet n'est pas *a priori* horrifiant, inquiétant ni alarmant mais c'est plutôt la réalité qu'elle sous-tend implicitement qui l'est. Plus encore, elle participe de ce que Rancière a nommé de régime esthétiques des arts, en ce sens qu'elle renvoie à « un régime spécifique du sensible²⁶¹ » qui traduit « une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même : produit identique du non-produit, savoir transformé en non-savoir, *logos* identique à un pathos, intention de l'inintentionnel, etc.²⁶² ». Autrement dit, elle se caractérise à partir de la suspension de sens, de l'impossibilité pour le spectateur de fixer une certaine signification s'y rattachant. L'image en tant que dispositif de visibilité produit « un déplacement de l'affect usé de l'indignation à un affect plus discret, un affect à effet indéterminé, la curiosité, le désir de voir de plus près²⁶³ ». Ainsi, dans l'œuvre de Barré, il y aurait bien à parler

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 94.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 111-112.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 113.

²⁶¹ *Idem*, *Le partage du sensible*, p. 31.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Idem*, « L'image intolérable », *Le spectateur émancipé*, p. 114.

d'une curiosité provoquée par la stratégie du *call to action*, qui incite le récepteur à approfondir sa découverte, mais le mystère provoqué par les images augmenterait, lui aussi, leur potentiel de déchiffrement. En effet, il n'est pas évident que les itinérants qui se présentent en image au conducteur de voiture soit réellement des itinérants. Il s'agit d'individus photographiés et filmés se présentant sous une forme neutre, majoritairement souriants, ne donnant ainsi aucun indice au spectateur sur les raisons qui ont fait d'eux une cible. Même s'il est informé de la condition sociale des individus photographiés, il doit tout de même exécuter certaines tâches interprétatives pour en arriver à comprendre le sens de l'œuvre. Cette zone d'indétermination brouille les évidences, en ce sens « où l'œil ne sait pas par avance ce qu'il voit ni la pensée ce qu'elle doit en faire. [Elle] pointe ainsi vers une autre politique du sensible, une politique fondée sur la variation de la distance, la résistance du visible et l'indécidabilité de l'effet.²⁶⁴ » Barré n'amplifie pas la condition d'itinérance ou de



FIGURE 2.9

Christian Barré, *Réfléchir par hasard pour un espace public agile* (détail de la fiche n° 1 du cd-rom), 2001. Permission de l'artiste.

pauvreté. Il présente les itinérants tels qu'ils sont dans leur quotidien, tel qu'ils seraient si les propriétaires de voiture décidaient d'aller à leur rencontre. Il démontre une réalité (la pauvreté), non pas sous sa forme repoussante, mais plutôt conviviale, apte à atténuer la division entre deux classes fondamentalement opposées. Il brouille les apparences préconçues d'une classe sociale face à une autre. Ainsi, l'image des itinérants révèle une autre réalité que celle pouvant être perçue par les conducteurs, impliquant une réflexion sur leur condition d'existence dans une société pluraliste, qui n'incite pas le spectateur à l'indignation face à la réalité qui lui est présentée, mais plutôt à sa réconciliation avec elle.

²⁶⁴ *Ibid.*

C'est ce qui nous amène à postuler une zone d'hybridation entre l'image en tant que dispositif de visibilité et l'image pensive dans l'œuvre de Barré. Selon Rancière l'image pensive se définit à partir du fait qu'elle invite à réfléchir. « C'est [...] une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé.²⁶⁵» Pour justifier ses propos, Rancière compare la photographie (Figure 2.10) de Walker Evans *Kitchen Wall in Bud Field's House* (1936) à la description d'une cuisine normande par le personnage de Charles Bovary, dans le roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Rancière associe la photographie d'Evans à une image pensive, puisque celle-ci n'indique pas précisément les intentions de son auteur ni la réalité qu'elle sous-tend. Rancière soutient que le spectateur peut avoir une certaine connaissance de la démarche artistique du photographe et de son engouement pour Flaubert, mais ces données ne seraient pas assez significatives pour décoder la réalité qu'il met en image. Dans le même sens, la description littéraire d'une cuisine normande pourrait révéler certains éléments narratifs de l'image d'Evans, mais c'est plutôt au « rapport entre la qualité esthétique du sujet et le travail d'impersonnalisation de l'art²⁶⁶» que Rancière s'attarde. Ce qui rassemble les œuvres d'Evans et de Flaubert serait donc leur banalité descriptive et esthétique qu'il ne faudrait pas confondre avec la notion de « qualité esthétique » :

Ce que Flaubert et Evans font, l'un comme l'autre, n'est pas une adjonction artistique au banal. C'est, à l'inverse, une suppression : ce que le banal acquiert chez eux, c'est une certaine indifférence. La neutralité de la phrase ou du cadrage met en flottement les propriétés d'identification sociale. Cette mise en flottement est ainsi le résultat d'un travail de l'art pour se rendre invisible.²⁶⁷

²⁶⁵ Jacques Rancière, « L'image pensive », *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 115.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 126.

²⁶⁷ *Ibid.*

Ainsi, l'image pensive impliquerait « une zone d'indétermination entre pensée et non-pensée, entre activité et passivité, mais aussi entre art et non-art²⁶⁸ ». Elle ferait état d'une certaine banalité pourvue de ce que Rancière nomme la « pensivité²⁶⁹ » de l'image. Celle-ci « pourrait être caractérisée comme effet de la circulation entre le sujet, le photographe et nous, de l'intentionnel et de l'inintentionnel, du su et du non su, de l'exprimé et de l'inexprimé, du présent et du passé²⁷⁰ ».

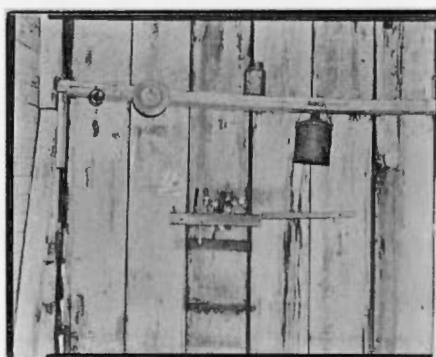


FIGURE 2.10

Walker Evans, *Kitchen Wall in Bud Field's House*, 1936. © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

Appliquée aux images de *Réfléchir par hasard pour un espace public agile*, la pensivité de l'image traduirait une zone de tension entre deux régimes d'expression et de présentation sensibles dont la forme et la rencontre resteraient en suspens. Impossible ici de définir le statut critique de la proposition, puisque, grâce à l'intrigante banalité des images, Barré invite plutôt le récepteur à « réfléchir par hasard » sur les connexions qui peuvent se

produire dans l'espace public. Il déjoue notre savoir et nos attentes quant aux images des itinérants. Il introduit une forme nouvelle de relation en prolongeant l'action qui s'était arrêtée, c'est-à-dire le passage rapide et anonyme des individus dans l'espace de l'autre, en ouvrant les possibles et en écartant toute moralité sociale afin de produire une zone d'intersubjectivité potentielle.

En résumé, il y a bien matière à parler de circulation du dispositif dans l'espace public, mais aussi de détournement des codes publicitaires à partir desquels *Réfléchir par hasard pour un espace public agile* s'élabore et parvient à intégrer deux espaces

²⁶⁸ *Ibid.* p. 115.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 122.

²⁷⁰ *Ibid.*

distincts dans l'expérience de l'autre. Si l'on peut associer l'œuvre de Barré à la multiplicité interstitielle, c'est en raison de l'intégration des mécanismes stratégiques du capitalisme, à savoir la publicité, par des tactiques de subversion imagières de l'ordre du dispositif de visibilité et du pensif. *Réfléchir par hasard pour un espace public agile* nous informe ainsi sur les modalités d'ouverture de l'œuvre interstitielle et de résistance face aux évidences sociales préconçues. Dans ce cadre-ci, la multiplicité interstitielle définit une tactique de dispersion dans les interstices d'un certain type de mobilité, de circulation, résultant en sa disparition par les trajectoires que les conducteurs exécutent. Bien qu'on ne puisse pas déterminer concrètement les effets de sa réception, certains codes esthétiques d'imagerie (publicitaire, dispositif de visibilité, image pensive) présents dans l'œuvre nous permettent d'inférer les effets probables et les réceptions plausibles que ces images proposent, à savoir une mise en questionnement de la part des propriétaires de voiture de leur part et de leur place dans l'espace qu'ils occupent, c'est-à-dire dans le spectacle qui est en œuvre dans leur quotidien et, symboliquement, devant leur écran d'ordinateur. *Réfléchir par hasard...* nous informe également sur la ville contemporaine en tant qu'espace de communication individualisé. Ainsi, en détournant la fonction persuasive de la stratégie publicitaire à des fins réflexives, Barré inscrit son intervention dans l'espace public de manière à soulever et à rendre compte des positions et des rôles identitaires que détermine l'attribution des lieux individuels et collectifs. En lui soustrayant l'expression d'une situation ou d'un caractère déterminé par l'entremise d'un régime complexe de visibilité qui vise à ouvrir le sens des images, il parvient à l'affranchir d'une certaine fixation discursive afin que se produise réellement une rencontre des contraires.

2.3 PARASITAGE ÉCONOMIQUE. *SURVIVAL VIRUS DE SURVIE* DE MATHIEU BEAUSÉJOUR

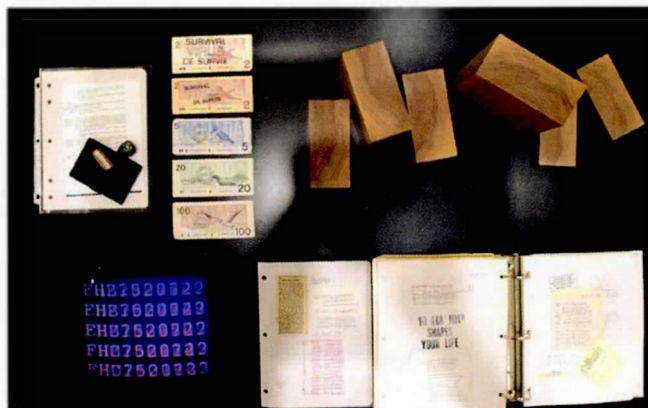


FIGURE 2.11

Mathieu Beauséjour, *Survival Virus de Survie 9^e rapport annuel* (vue de la vitrine), 1999. Source : The CCCA Canadian Art Database.

L'intervention *Survival Virus de Survie* de Mathieu Beauséjour est aujourd'hui un cas de figure exemplaire en matière d'art d'intervention au Québec, mais plus encore, il nous semble qu'elle représente bien, avant même l'élaboration du concept, l'une des premières

manifestations de multiplicité interstitielle dans ce type de pratique au Québec. De 1991 à 1999, Mathieu Beauséjour a estampillé tous les billets de banque qui lui passaient entre les mains de la phrase « Survival Virus de Survie », billets qu'il remettait par la suite en circulation. La monnaie ainsi contremarquée visait à être retirée de la circulation économique une fois qu'elle parvenait à la Banque du Canada, tel que le prévoit la loi en vigueur.²⁷¹ Par conséquent, l'artiste aurait réussi à éliminer près de 100 000 \$ après neuf années d'intervention quotidienne.²⁷² Si nous pouvons arriver à ce calcul, c'est grâce au suivi assidu de Beauséjour qui a répertorié dans un cahier toutes les informations relatives à son tamponnage (numéro de série et valeur du billet de banque, entre autres), résultant en diverses formes d'installation dont la plus connue est celle du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). Celle-ci présente, sur un socle couvert d'une vitrine, divers billets de banque contremarqués (2\$, 5\$, 20\$, 100\$), des parallélépipèdes en bois dont la hauteur réfère à la quantité de billets de

²⁷¹ *Infractions relatives à la monnaie*, Loi C-46, article 448, 15 décembre 2014. En ligne.

< <http://lois-laws.justice.gc.ca/fra/lois/C-46/page-211.html#docCont> >. Consulté le 26 janvier 2015.

²⁷² Ceci est une supposition puisqu'on ne sait pas ce qu'il est réellement advenu des billets de banque.

banque contaminés, un écran de télévision déroulant en continu les numéros de série de ces mêmes billets de banque, le cahier original des notes de l'artiste ainsi que l'estampe et son tampon encreur.

D'un point de vue contextuel, *Survival Virus de Survie* révèle son potentiel de contamination dans un contexte de récession dû à une nette augmentation du niveau d'inflation dans les années 1970 à 1980 qui s'est étendue jusque dans les années 1990²⁷³. C'est donc au travers d'une situation économique alarmante que l'œuvre de Beauséjour a pris forme. Plus précisément, en s'intégrant à même ces circonstances, l'œuvre questionne l'inscription des individus dans le tissu des interrelations sociales indispensables à la « survie » du capital. Autrement dit, plus l'usage de l'argent s'incruste dans tous les aspects de la vie quotidienne, plus la valeur que les gens lui accordent augmente. Par le fait même, l'œuvre interroge à la fois la nature de l'objet monétaire en tant que matière régulatrice d'échange dans une société individualiste ainsi que la précarité de l'objet même en tant que concept économique régulateur. Elle occupe le territoire de l'économie en le parasitant depuis son fonctionnement élémentaire afin de brouiller son processus d'usage. Ainsi, en raison de la durée d'exécution de l'œuvre s'étalant sur près d'une dizaine d'années et donc d'une fréquente périodicité de l'intervention dans la vie quotidienne, *Survival Virus de Survie* (que nous abrégons ici par *SVDS*) est une démonstration pertinente de tactique et de parasitage qui caractérisent bien le mode de fonctionnement de la multiplicité interstitielle. En effet, *SVDS* s'indexe aux occasions qu'offre la transmission aléatoire

²⁷³ « En raison de l'inflation persistante des années 1970 et 1980, l'indice des prix à la consommation (IPC) avait presque quadruplé, en 1990, par rapport à son niveau de 1970. L'inflation avait reculé au cours de la première partie des années 1980, mais, sous l'effet d'une mentalité inflationniste toujours solidement enracinée, elle s'est accélérée à nouveau vers la fin de la décennie. » Gordon Thiessen, « L'avenir économique du Canada : les leçons à tirer des années 1990 », dans *Banque du Canada*, 22 janvier 2001. En ligne.

< <http://www.banqueducanada.ca/2001/01/avenir-economique-canada-lecons-a-tirer/> >. Consulté le 26 janvier 2015.

des billets de banque tout en infectant le processus de circulation des transactions économiques dans le tissu social.

Par ailleurs, l'utilisation de l'acronyme *SVDS* n'est pas anodine. Celui-ci souligne un autre contexte d'intervention qui accentue le sens de l'œuvre, soit celui d'un accroissement rapide des cas de SIDA dans les années 1990, et dont plusieurs des amis de l'artiste étaient atteints. Influencé par l'acronyme médical, *SVDS* est un bref clin d'œil qui insiste sur la propagation virale de l'argent, mais aussi sur les « dangers » de sa transmission. En effet, le SIDA consiste en un rétrovirus qui a la particularité d'intégrer plusieurs gènes humains en lui pour se camoufler et se propager plus facilement, compliquant ainsi la tâche des chercheurs dans l'élaboration d'un remède, mais il serait également « capable de s'intégrer à l'ADN de la cellule hôte²⁷⁴ ». Ces dernières définitions révèlent, par la métaphore médicale, le mode de fonctionnement de l'œuvre de Beauséjour dans le corps économique et s'affirme ainsi sur le plan d'une résistance tactique face à l'un des dispositifs d'homogénéisation du capital. Il vise non pas à une atteinte « génétique » de l'économie, mais il s'accapare d'un des aspects qui l'aide à se maintenir en vie, à savoir les billets de banque, pour se dissimuler dans sa transmission d'individu en individu. Enfin, soulignons la réutilisation du bilinguisme de l'énoncé qui reprend les modalités linguistiques du billet de banque et qui, par le fait même, reflète le contexte d'un pays à deux langues officielles.

L'intervention de Beauséjour comportait également un commentaire sur la place qu'occupe l'art dans la société marchande. En effet, l'artiste a disposé sa marque virale sur un seul des deux côtés du billet, soit la place octroyée à la représentation d'œuvres symboliquement canadiennes. Dans un entretien avec l'artiste,²⁷⁵ celui-ci soutient qu'il

²⁷⁴ « Rétrovirus », *Futura-sciences*, 2015. En ligne.

< <http://www.futura-sciences.com/magazines/sante/infos/dico/d/medecine-retrovirus-249/> >. Consulté le 26 janvier 2015.

²⁷⁵ Nicolas Rivard, *Entrevue avec Mathieu Beauséjour*. Montréal, 2 avril 2014.

s'agissait là d'un questionnement supplémentaire sur cette « zone grise » que l'on attribuait au domaine artistique, à savoir une reconnaissance opportuniste de l'art par l'État. Loin de vouloir en faire une critique, l'artiste y voyait plutôt une manière de questionner l'inscription de l'art dans la vie quotidienne et économique. L'utilisation de l'estampe était également une manière de sortir du cadre conventionnel des arts visuels, non seulement par son rattachement à la tradition de l'art postal en reprenant ses modalités d'échange et d'envoi à travers le sceau que constitue l'énoncé *SVDS*, mais aussi par son format qui permettait à l'artiste d'agir dans les multiples occasions qu'offre le quotidien. Ainsi, l'utilisation de l'estampille soulevait implicitement la possibilité de pouvoir créer quotidiennement et n'importe où sans posséder d'atelier, la situation financière précaire de l'artiste ne lui permettant pas d'en posséder à l'époque. Cette précarité financière est également soulevée dans le montant total que l'œuvre visait à détruire, Beauséjour nous informant qu'il a fait circuler 100 000 \$ en près de 10 ans, et qu'il vivait donc avec un peu plus de 10 000 \$²⁷⁶ par année.

Ce dernier constat nous amène à aborder le caractère dérisoire de l'intervention dans le domaine économique et donc à l'entrevoir à partir de sa valeur symbolique. Détruire 100 000 \$ en près de 10 ans ne consiste pas en un geste perturbateur de grande envergure envers la structure marchande puisque « les agents économiques ont continué à [...] utiliser [les billets de banque] : ils ont conservé leur confiance en leur valeur d'échange²⁷⁷ ». Sous un autre angle, l'énoncé *SVDS* et son sens métaphorique permettent d'interroger les rouages économiques, politiques et sociaux de la société capitaliste. En empruntant aux modalités de circulation et en suggérant une autre fonction du billet de banque en tant que transmetteur viral, l'intervention de Beauséjour porte une attention particulière à la nécessaire corrélation d'une pluralité d'acteurs

²⁷⁶ Il ne s'agit pas prioritairement de revenus artistiques, mais plutôt de revenus provenant d'un travail alimentaire. Mathieu Beauséjour était serveur à l'époque. Néanmoins, cette circonstance traduit bien la situation financière de l'artiste, alors.

²⁷⁷ Ianik Marcil, « Futilité, art et argent », *Persistence* (catalogue d'exposition), Montréal, Quartier Éphémère, 2007, p. 117.

économiques pour concrétiser le pouvoir de l'argent. C'est précisément à ce constat que s'attarde *SVDS* en suggérant une autre lecture de la fonction même de l'argent et révélant ainsi sa dimension interstitielle. En effet, la valeur nominale du papier-monnaie étant supérieure à sa valeur intrinsèque, *SVDS* soulève l'importance que prend sa circulation dans la confiance que les agents économiques lui accordent et qui définit ses paramètres d'usage. En somme, plus l'argent circule plus les autorités économiques perdent contrôle sur ses potentiels usages et utilisations et ce, malgré les lois en vigueur. C'est précisément en cette faille que l'intervention de Beauséjour s'élabore. *SVDS* ne se concrétise que dans sa diffusion plurielle et protéiforme, tout comme son support. Beauséjour élabore ainsi une esthétique qui « opère politiquement en révélant les relations de pouvoir dans leur effet matériel sur la substance²⁷⁸ ».

Bien que, dans l'ouvrage *Un art contextuel*, Paul Ardenne relie le projet de Beauséjour à la pratique des *Economics Arts* à travers laquelle, signale-t-il, « les artistes préfèrent des formes d'action "plastique" influencées par l'activisme terroriste²⁷⁹ » en



FIGURE 2.12

Mathieu Beauséjour, *Survival Virus de Survie*, 1991-1999.

Source :

http://www.clarkplaza.org/membres/beausejour/mbeausejour_eng.html

adoptant l'attitude des *hackers*, il nous semble que *SVDS* représente plutôt un des premiers balbutiements de la multiplicité interstitielle au Québec en intégrant un mode de résistance activiste à une forme plus modeste et donc plus intégrée au mécanisme qu'il conteste. En effet, dû à son

²⁷⁸ Bernard Schütze, « La révolution à l'œuvre », dans Mathieu Beauséjour, Ianik Marcil et Bernard Schütze, *Peristance* (catalogue d'exposition), Montréal, Quartier Éphémère, 2007, p. 25.

²⁷⁹ Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 225.

infiltration à même la dynamique qui lui donne sens, l'œuvre de Beauséjour s'ingère dans les interstices des transactions économiques par son immixtion dans une action quotidienne exponentielle et donc insaisissable de par la propagation diffuse qu'elle encourage au fil de ses « acquisitions » momentanées. Beauséjour subvertit ainsi le processus de transmission des billets de banque, sans en changer la fonction, en apposant un énoncé qui suggère une métafiction visant à dénoncer la portée infectieuse de l'économie capitaliste. Une métafiction, terme anglo-saxon inventé par William H. Gass, consiste en un « processus de réflexivité sur les discours qui détermine les contenus et les stratégies textuelles²⁸⁰ ». La métafiction est donc, d'abord et avant tout, une fiction d'un contenu déterminé qui, autoréflexivement et systématiquement, porte attention à son propre statut en tant que subterfuge afin d'interroger la relation entre la fiction et la réalité. C'est ce que propose l'énoncé de *SVDS* en donnant un autre sens à un objet dont la valeur et le symbole transgressent sa propre réalité physique tout en interrogeant cette valeur même au sein d'un corps social contrôlé par la dominante économique et en la symbolisant sous l'aspect fictif d'un virus de survie. Comprendre l'énoncé de *SVDS* en tant que métafiction nous sera donc pertinent lorsque nous aborderons les possibilités de sa réception.

Mais pour y parvenir, la notion de terrorisme sémiotique²⁸¹, que Beauséjour applique lui-même à son énoncé, nous permet de comprendre l'œuvre sous deux angles : son contenu sémantique (le rapport entre l'énoncé et son support de diffusion) ainsi que la persistance de l'action (estamper quotidiennement tous les billets qui lui passent entre les mains). Cependant, avant de définir plus longuement le concept, attardons-nous d'abord à la relation entre les termes de « virus » et de « survie » qui peuvent sembler

²⁸⁰ Jean-François Perrin, « Jean-Paul Sermain, Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination », *Féeries*, 1 | 2004, p. 198. Dans cet article, Jean-François Perrin fait référence à l'ouvrage *Fiction and the Figures of Life* dans lequel William H. Gass propose pour la première fois le terme de « métafiction » dans William H. Gass, *Fiction and the Figures of Life*, Boston, David R. Godine, 1970, 304 p.

²⁸¹ Affirmation issue d'une entrevue avec l'artiste. Nicolas Rivard (2014, 2 avril). Entrevue avec Mathieu Beauséjour. Montréal.

a priori contradictoires. En effet, sous sa définition médicale, le virus est un micro-organisme « infectieux très petit [...] et qui ne peut se reproduire qu'en parasitant une cellule²⁸² » alors que la survie consiste soit à « demeurer en vie après la mort [soit à] réchapper à une catastrophe [ou bien] à continuer à exister²⁸³ ». Or, le propre du virus de Beauséjour est justement de se maintenir en vie grâce à son support en infectant d'autres « cellules » qui seraient équivalentes, dans ce cas-ci, aux billets de banque eux-mêmes. Si le virus ou l'œuvre de Beauséjour se maintient en vie par l'usage qu'en fait la société, il révèle, par le fait même, la contagion du capital dans les modalités d'organisation du monde social. « En attirant l'attention du détenteur on lui rappelle que l'argent n'est pas seulement une matière circulante destinée à gérer l'échange : c'est aussi un objet social, miroir d'une société matérialiste préoccupée par sa seule possession.²⁸⁴ » C'est donc dans l'injection d'une subversion sémantique du billet de banque que se situe l'activité « terroriste » de Beauséjour, c'est-à-dire qu'« en se posant physiquement sur le matériau même qu'i[l] contest[e], i[l] offr[e] un reflet de la nature du rôle de l'argent comme liant social et outil de pouvoir²⁸⁵ ». Si, par définition, le terrorisme fait usage de la violence pour arriver à imposer une idée, le terrorisme sémiotique de Beauséjour consisterait plutôt à détourner le sens de la nécessaire présence d'un objet économiquement régulateur et dont l'objectif consiste à s'intégrer dans la majeure partie des activités humaines. *SVDS* interfère ainsi à la base des interactions économiques, soit à partir des rapports qu'on y entretient, afin d'en révéler l'importance pour la survie des individus au sein du système capitaliste. Il se fait le médiateur d'un message réversible, autrement dit, d'une « métaphore vive dont la polysémie n'est assujettie à aucune contestation ou message univoque²⁸⁶ », mais plutôt à l'élaboration d'un sens commun des contextes d'échange dans la société capitaliste.

²⁸² « Virus », dans *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2007, p. 1070.

²⁸³ La définition de « survie » renvoie à celle de « survivre » : *Idem*, « Survivre », p. 980.

²⁸⁴ Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 225.

²⁸⁵ Ianik Marcil, *loc. cit.*, p. 118.

²⁸⁶ Patrice Loubier, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, n° 101, Janvier-Mars 2001, p. 101.

2.3.1 RÉSISTANCE PARASITAIRE

Comme nous l'avons vu précédemment, la multiplicité interstitielle révèle une attitude de résistance ancrée dans certaines pratiques de la vie quotidienne et qui s'indexe à même le processus auquel elle réagit. Ainsi, si l'intervention de Beauséjour relève de la résistance, c'est en s'immisçant à même des dispositifs qui traduisent l'ubiquité du système économique dans les activités humaines « et qui reconduisent les rapports de force sous des formes relationnelles²⁸⁷ ». Plus précisément, il s'y infiltre par l'insertion d'un énoncé dans le parcours quotidien de la matière monétaire. La suspension de la nécessité transactionnelle qu'entrouvrent les courtes périodes d'acquisition du billet de banque constitue le point d'ancrage interstitiel de *SVDS*, moment de réappropriation qui s'intègre, par la suite, de manière coextensive à l'échelle des transactions exécutées, à la base, par un seul individu puis se propageant.

Ce qui nous importe donc ici est d'appliquer les notions de résistance et de parasitage à *SVDS* afin de démontrer comment un certain type d'œuvres, comprises sous le concept de multiplicité interstitielle, parviennent à reconfigurer le sens d'un ordre donné. Ainsi, si la fonction de l'argent réussit à attribuer des rôles et des positions dans le tissu social, et parfois même à constituer un mode de survie pour certains, c'est à partir de la valeur qu'on lui accorde dans un système qui « concerne l'ensemble des niveaux de la production et l'ensemble des niveaux de stratification des pouvoirs²⁸⁸ ». Sous cet angle, *SVDS* tente d'infiltrer l'appareillage de la valeur monétaire qui organise l'ensemble des rapports entre la société et ce qui la régule.

SVDS est une proposition d'interprétation subjective de l'élément monétaire qui l'interroge en approfondissant son impact social et opératoire, le dénature par l'ajout d'une autre donnée sémantique et en opérant à même ses modalités de transmission.

²⁸⁷ Ève Lamoureux, « Conclusion », *Art et politique : Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009, p. 232.

²⁸⁸ Félix Guattari, *Capitalisme mondial intégré*, p. 2.

La métaphore du virus agit donc physiquement et symboliquement sur le corps auquel elle renvoie en s'adressant, non seulement à son système, mais aussi à une pluralité d'utilisateurs formant un ensemble de subjectivités hétérogènes. Bien qu'on ne sache pas précisément les réactions issues de sa réception, *SVDS* est une proposition d'interprétation de l'objet monétaire à laquelle le receveur imprévu est invité à se livrer. Cependant, ce qui importe avant tout pour Mathieu Beauséjour est moins ce que « le public consommateur [...] pourrait penser dans l'immédiat [mais plutôt] qu'il contribue involontairement à la propagation et à la dissémination de ce virus, à sa mise en circulation²⁸⁹ ». L'artiste insiste ici sur la capacité de son virus à infiltrer le système monétaire et à le parasiter depuis l'intérieur.

L'acte de résistance ne consisterait donc pas à s'opposer à ce système, mais plutôt à y révéler et à interroger « notre acceptation de facto d'une réalité qui échappe à notre contrôle individuel²⁹⁰ », réalité qui, dans ce cas, se traduirait par notre irrémédiable utilisation de la monnaie dans les relations humaines. L'immixtion d'un commentaire au sein même de ce phénomène psycho-social révélerait alors la part de résistance de *SVDS*. C'est donc à partir de la persistance du geste de Beauséjour que nous pouvons aborder la résistance de l'œuvre face au phénomène global de la circulation monétaire, c'est-à-dire en détournant le sens du billet de banque par et au sein de l'interprétation de la gestion, de l'emploi et de la diffusion de la monnaie indissociables de leur contexte et quotidiennement renouvelés, définissant ainsi les paramètres et la substance de son énoncé.

Par contre, bien que la perception des consommateurs importe moins à Beauséjour que la propagation du virus, il nous semble plutôt que l'un aille avec l'autre. Plus précisément, c'est le rôle même du consommateur qui détermine l'ampleur de la

²⁸⁹ Louis-André Paré, « Survival Virus de Survie et S.V.D.V. », *IMPOSTURE*, n° 7, 1993, p. 54.

²⁹⁰ Ianick Marcil, « Mathieu Beauséjour dans la fournaise ardente », *Artichaut*, n° 1, 2010, p. 9.

contamination, juxtaposant ainsi le pouvoir d'achat individuel à l'élaboration d'une connectivité nouvelle. Par le fait même, ceci aide à accroître la portée du geste initial de l'artiste dont la seule poursuite de l'activité consumériste contamine le système économique. Ainsi, la persistance du geste artistique encourage la propagation du virus chez une pluralité d'individus auprès desquels s'élaborent des formes variées d'expériences esthétiques. En supposant que les détenteurs de *SVDS* aient pris connaissance de l'énoncé, ce dernier agirait donc comme « élément dans un dispositif qui crée un certain sens de réalité, un certain sens commun²⁹¹ », tel que décrit par Rancière, à travers lequel les utilisateurs des billets contremarqués sont invités à repenser leur propre rôle dans l'élaboration d'une société capitaliste.

C'est donc dire qu'en concevant les implications sociales en termes économiques de transactions monétaires, *SVDS* propose, par l'entremise d'un énoncé métaphorique, une expérience d'intelligibilité particulière de la réalité dans laquelle la collectivité de *SVDS* survient au cours du processus de transmission du virus, à savoir l'argent. En d'autres termes, l'expérience de l'œuvre s'élabore dans la participation consciente ou non de la propagation virale et interstitielle que les utilisateurs activent en poursuivant leurs activités consuméristes et, par occurrence, l'infection du système économique. *SVDS* y « renverse le rapport de contamination et de mort en un lien de solidarité et de survie²⁹² », celui d'une formation momentanée d'un ensemble d'individus qui donne corps à l'œuvre.

Ainsi, du côté de l'observation aléatoire de l'énoncé, impliquant par le fait même une diversité d'interprétations, la définition qu'élabore Bernard Schütze de l'expression « terrorisme sémiotique » nous permettrait d'entrevoir plus clairement le processus momentané d'interprétation de *SVDS* qui, délié de toute règle artistique spécifique :

²⁹¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, p. 111.

²⁹² Jean-Ernest Joos, « Communauté et relations plurielles : dialogue entre les philosophes et les artistes », *Parachute : revue d'art contemporain*, n° 100, Octobre – Décembre 2000, p. 53.

[...] opère en réunissant certains éléments puisés dans cet arsenal pour faire exploser la chaîne sémantique, plutôt qu'en créant du sens en tant que tel, afin de perturber et de miner la construction ordinaire du sens, la laissant dans un état de désarroi, dans une dévastation post-explosion qui donne au spectateur la tâche de reconstruire quelque chose avec des tessons.²⁹³

C'est donc dans son pouvoir de subversion tactique que *SVDS* réussit à contaminer la dominante économique, à reconfigurer les gestes qui la définissent et les individus qui la maintiennent en vie. En somme, comme le remarque Ianik Marcil, Beauséjour met en lumière non seulement « le caractère sacré de l'argent comme institution à la base de la cohésion sociale du système capitaliste²⁹⁴ », mais aussi afin de permettre de s'« interroger sur la valeur que nous accordons à l'institution capitaliste²⁹⁵ ». Il réussit à reproduire pour mieux refléter les rouages de l'appareil économique au sein de son propre territoire.

2.3.2 TACTIQUE DE SUBVERSION

Dans cette optique, il faut alors comprendre les modalités de subversion de l'intervention de Beauséjour sous l'angle de la tactique qui nous permettent ainsi de la relier à celle de la multiplicité interstitielle. Comme nous venons de le voir, les trajectoires aléatoires de *SVDS* donnent lieu à une dynamique interstitielle qui s'indexe à même le processus que l'œuvre remet en question. L'œuvre s'ingère dans le parcours de l'économie canadienne que seul le détenteur peut en définir l'itinéraire, la forme d'existence et son interprétation, reconfigurant par le fait même l'une des modalités de régulation sociale propre à la circulation monétaire. Elle rallie brièvement les propriétaires éphémères de l'œuvre au sein d'un projet collectif, alors inconscients de leur participation à la propagation et, éventuellement, à la destruction provoquée à terme par le virus. En transformant momentanément l'ensemble des détenteurs en

²⁹³ Bernard Schütze, *loc. cit.*, p. 26-27.

²⁹⁴ Ianik Marcil, « Mathieu Beauséjour dans la fournaise ardente », *Artichaut*, vol. 12, n° 1, automne 2010, p. 9

²⁹⁵ *Ibid.*

complices de l'épidémie propagée par Beauséjour, celui-ci subvertit la fonction circulatoire de l'argent en sa portée infectieuse afin d'exposer son usage à la nécessité de sa mobilité. *SVDS* s'intègre à même les modalités d'existence qu'il conteste en s'organisant à partir de l'authenticité des actions régulées par le système économique. Il transforme, pour un court instant, le consommateur en indispensable actualisateur d'une communauté autrement exploratoire, c'est-à-dire en un ensemble d'individus qui collaborent, bon gré, mal gré, à l'extension de la dynamique amorcée par l'artiste. Beauséjour tente ainsi de vérifier le potentiel de connectivité du système monétaire et par le fait même, l'accroissement des impacts de son geste subvertissant l'idée cohérente de la fonction propre à l'argent. Il s'introduit dans un système collectivement accepté pour mieux le court-circuiter. Au puissant symbole de l'argent dans notre société, Beauséjour applique celui du virus comme organisme à la fois nuisible et dépendant face à un corps qui le maintient en vie. Autrement dit, l'énoncé lui-même, l'espace dont il s'accapare et le système qui lui permet d'accroître en existence définissent les paramètres de l'intervention en tant que tactique de subversion.

Pour mieux comprendre son fonctionnement, il apparaît essentiel d'aborder la dynamique de *SVDS* sous l'angle de la pratique quotidienne afin de mieux la relier à la tactique. Selon Michel de Certeau, les pratiques du quotidien « produisent sans capitaliser²⁹⁶ ». Ainsi, en s'inscrivant au cœur d'une activité globalisée à l'ensemble de la société, celle de la consommation journalière, Beauséjour subvertit la fonction même de l'usage du billet de banque en tant que récipient d'un sens qui traduit à la fois la valeur qu'on lui accorde et l'activité qui le définit. Il « nous rappelle que derrière toute forme de médiation, il y a avant tout celle de l'échange de notre temps, de nos efforts, de nos idées et de nos vies pour cet argent qui nous permet à son tour de nous procurer davantage de médiation²⁹⁷ ». En s'infiltrant à même le réseau de la consommation

²⁹⁶ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. XLVIII.

²⁹⁷ Sonia Pelletier, « Survival virus de survie, 9^e rapport annuel », *Inter : art actuel*, n° 76, 2000, p. 40.

individuelle par le travail exhaustif de tamponner tous les billets de banque qui lui passent entre les mains, il reproduit les efforts de production qui mènent à l'acquisition de l'argent tout en se propageant dans les interstices du système économique, à savoir le réseau des échanges monétaires. Il intègre une nouvelle donnée subversive à même une activité collectivement consentie. L'objectif est alors de brouiller les modalités d'existence des interactions quotidiennes en participant à leur nature systémique pour qu'une collectivité constituée d'individus hétérogènes participe à la logique virale tout en poursuivant leurs activités quotidiennes. *SVDS* s'incruste à même les rapports normalement entretenus avec l'objet monétaire en apparaissant par surprise au public fortuit. Tous ces aspects rappellent le fonctionnement même de la tactique telle que le définit Michel De Certeau :

La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une forme étrangère. Elle n'a pas le moyen de se tenir en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi : elle est mouvement « à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi » [...] Elle fait du coup par coup. Elle profite des « occasions » et en dépend, sans base où stocker des bénéfices, augmenter un propre et prévoir des sorties. Ce qu'elle gagne ne se garde pas. Ce non-lieu lui permet sans doute la mobilité, mais dans une docilité aux aléas du temps, pour saisir au vol les possibilités qu'offre un instant. Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières lui ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. Elle y braconne. Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse.²⁹⁸

SVDS s'organise sur le terrain qui lui donne sens : il lui est nécessaire pour activer son mouvement et son existence. Il ne gagne rien, mais il monte en puissance au fur et à mesure de sa transmission. La manière dont est organisé son champ d'ancrage (le billet de banque) lui permet sa mobilité, accroissant ainsi ses possibilités de visibilité et, possiblement, de destruction des « gènes » dont il s'accapare. Le caractère aléatoire des transactions lui permet alors d'apparaître par surprise dans l'ordre de la consommation

²⁹⁸ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 60-61.

quotidienne et d'utiliser les « conjonctures particulières » des relations qui la définissent. Celles-ci permettraient donc l'énonciation concrète de *SVDS* à partir de laquelle nous pouvons déterminer la nature des opérations qui y prennent forme en tant que « des rapports de forces qui définissent les réseaux où elles s'inscrivent et délimitent les circonstances dont elles peuvent profiter²⁹⁹ ». *SVDS* profite ainsi de sa « faiblesse » et de son économie de moyens pour exploiter les occasions qui lui sont offertes à travers le rapport qu'il entretient avec l'économie canadienne. De plus, ce rapport de force que l'œuvre établit au sein de l'ordre des transactions monétaires s'applique bien à la tactique subversive de *SVDS* en donnant un sens à la notion de terrorisme sémiotique, c'est-à-dire que l'intervention brouille la chaîne sémantique du réseau monétaire à partir dont elle dépend, mais qu'elle détourne également de son usage socialement acquis.

La logique de *SVDS* concevrait donc les espaces interstitiels au niveau des transactions économiques qui organisent et hiérarchisent le tissu social. Si Pascal Nicolas-Le Strat conçoit la ville contemporaine comme la matrice d'une multiplicité interstitielle, l'espace économique et l'organisation systémique qui la contrôlent, définissent et modèlent les relations qui s'y déroulent. En créant un parallèle par l'ajout d'une métafiction à même ce qui la supporte, soit l'objet monétaire, Beauséjour parvient à refléter le discours de son sujet afin de susciter des interrogations sur les modalités d'échange symbolique au cœur même des transactions quotidiennes qui soutiennent l'organisation urbaine. *SVDS* transforme à ses fins la société consommatrice en communauté virale participant à la construction de l'œuvre. Ainsi, l'intervention de Beauséjour va bien au-delà de la ville contemporaine puisque sa multiplicité est aléatoire et se perd dans la complexité des rapports sociaux. Elle soulève à la fois l'insaisissable valeur de l'argent et l'autonomie de sa diffusion, définissant par là un autre visage de la multiplicité interstitielle.

²⁹⁹ *Ibid.*

En somme, le concept de multiplicité interstitielle nous permet d'observer l'activité d'une certaine forme d'art d'intervention dans le substrat social et urbain, c'est-à-dire à la base de ce qui constitue les différentes échelles de relations dans la vie quotidienne. Suite à l'analyse des trois interventions, nous comprenons que l'œuvre permet de construire des espaces hétérotopiques, tels que définis en premier chapitre, en-dehors des mœurs conditionnées par les cadres normatifs et qui engagent le citoyen dans sa pratique quotidienne. Les dispositifs artistiques reconfigureraient donc des espaces normés où de nouvelles propositions d'implication dans les territoires sur lesquels ils s'engagent prendraient forme, en agissant comme des catalyseurs d'espaces de socialité alternatifs. Pour y parvenir, les artistes injectent, de manière anonyme, discrète et plurielle, des hypothèses de transformation ou d'appropriation des marges et des interstices des espaces publics. Ils tenteraient alors d'instaurer des processus de négociation, de production ou de subversion des cadres normatifs qui inciteraient à repenser nos manières de s'inscrire dans le réel. Par leur indétermination critique, les œuvres laissent ainsi le soin aux citoyens de reconfigurer leur propre vision du monde qu'ils habitent à partir de leur interprétation, de leurs usages variés et de leur remise en question du monde politique.

Par le même fait, l'analyse de l'art d'intervention sous l'angle de la multiplicité interstitielle nous permet de rendre compte de ses paramètres esthétiques. Ainsi, même si la multiplication des dispositifs artistiques dans les interstices du quotidien les rend en quelque sorte insaisissables, elle augmente le potentiel de visibilité des œuvres par des nécessités d'usages propres aux pratiques du quotidien et qui, par le fait même, encouragent des alternatives d'émancipation humaines et urbaines. Cette multiplication pourrait être associée au fonctionnement même de cette tactique sous un dénominateur commun : celui d'errance. Celle-ci serait caractérisée, entre autres, par la mobilité des œuvres et/ou par les espaces disponibles où elles s'infiltreraient. Elle permettrait de subjectiviser les parcours dans la ville contemporaine, les espaces partagés et le système économique qui conditionnent les agissements humains, mais elle remettrait

également en cause la fonction même de l'artiste dont le propre n'est plus d'injecter une œuvre dans l'espace public, mais bien d'investiguer de manière tactique et plurielle les opérations du système dominant. En outre, l'artiste tente maintenant de signifier l'atmosphère d'incertitude causée par la fragmentation du politique, la stratification des places et des parts respectives dans l'espace urbain ainsi que la dominante économique dans les activités d'échange. Ceci concourt à l'élaboration d'une esthétique qui évacue la spécificité artistique d'une œuvre afin de mieux s'intégrer au monde et ainsi créer des situations inédites qui proposeraient des expériences critiques de la vie contemporaine. L'œuvre joue ou déjoue le sens des lieux, des positions ou des connectivités sociales afin de convoquer des formes de vie libres, diversifiées et plurielles.

CHAPITRE III

LA MULTIPLICITÉ INTERSTITIELLE COMME PROJET POLITIQUE : EXPÉRIENCES ET PROCESSUS DE SUBJECTIVATION

Suite à l'analyse d'une spécificité de l'art d'intervention en tant que multiplicité interstitielle et de ses applications, nous comprenons l'importance d'observer de telles pratiques en regard des expériences qu'elles convoquent ou peuvent provoquer. Plus précisément, l'analyse esthétique des tactiques interstitielles nous permet d'aborder de tels types d'expérience sous la forme de processus de subjectivation, justifiant ainsi leurs modalités de développement. Pour ce dernier chapitre, il nous importe donc de mettre en lumière la nature des expérimentations qui en résultent pour ainsi observer ce que les œuvres peuvent produire chez le spectateur incident qui les rencontre. Ceci a pour objectif d'analyser les potentiels effets pragmatiques de la multiplicité interstitielle. Pour ce faire, Pascal Nicolas-Le Strat établit, dans les autres textes de son ouvrage *Expérimentations politiques*, une série de développements sur le déploiement des interventions dans l'espace public à partir de l'idée même des formes de résistance, de leur implication, de leur engagement et, par conséquent, de la constitution d'un processus de subjectivation.

Nous procéderons d'abord en définissant des termes essentiels à la compréhension de la logique pragmatique des œuvres de la multiplicité interstitielle. Tout particulièrement, les notions de « projet » et de « dispositif de disponibilité » nous mèneront à saisir la complexité des expériences que font émerger les interventions artistiques à partir de leur portée micrologique, c'est-à-dire leur « mise à distance à

l'intérieur même de la situation³⁰⁰». Ceci contribuera à analyser la logique interne de l'œuvre dans laquelle des formes de connaissances nouvelles circulent au sein même des systèmes infiltrés, afin de révéler le potentiel de subjectivation d'un projet interstitiel et ses effets politiques. Nous comprendrons ainsi l'importance de la multiplication de dispositifs dans les pratiques quotidiennes afin d'entrevoir les possibilités d'une efficacité esthétique. Si nous nous attardons autant à la notion d'expérience, c'est qu'il nous semble qu'elle permet réellement de saisir la teneur politique de la logique interstitielle.

3.1 PROJETS ET DISPOSITIFS DE DISPONIBILITÉ

Puisque la dispersion des dispositifs artistiques dans les espaces publics ne nous permet pas d'examiner concrètement leur réception effective par un public citoyen, les différents rapports que les œuvres entretiennent avec les systèmes auxquels elles résistent nous permettent d'orienter notre étude à partir de la diversité et de la pluralité des individus et des espaces qu'elles parviennent à atteindre. C'est en considérant les énoncés d'une intervention en termes de projet et les œuvres qui en résultent en tant que dispositifs de disponibilité que nous pouvons observer des rapports cognitifs liés à la réception des œuvres et ce, en fonction de leur prolifération dans les interstices de l'espace public. Ceci demande à définir l'interstice, comme nous l'avons fait précédemment, en tant qu'espace hétérogène et pluriel qui résiste aux cadres normatifs mais aussi de définir plus particulièrement le concept de projet en tant que moteur d'expérimentations politiques et esthétiques.

Dans le chapitre « L'écosophie du projet » de l'ouvrage *Expérimentations politiques*, Pascal Nicolas-Le Strat aborde les projets d'intervention à caractère varié (social, artistique, politique, communautaire, etc.) à partir de leur différence avec les actions

³⁰⁰ Pascal Nicolas-Le Strat, « Micrologie(s) », *op. cit.*, p. 35.

issues des politiques publiques. Contrairement à ces dernières, il soutient que « [l]es projets d'intervention sont légion et chacun cible précisément sa population et son territoire d'implantation³⁰¹ ». Ainsi, souligne-t-il, « un projet ne se développe jamais dans le droit fil des objectifs qu'il s'est fixé lors de son lancement. Il se décale progressivement par rapport à ses propres énoncés. Cet écart et cette prise de distance sont consubstantiels à son développement.³⁰² » En d'autres termes, ce développement s'élabore au fil des implications variées que les projets autorisent, ayant pour effet de réorienter ses objectifs premiers, de modifier les intentions de leurs instigateurs, mais surtout, de permettre au projet de se repositionner à partir des usages auxquels il se prête. Par exemple, les tables de pique-nique de SYN- visent à réorganiser le territoire urbain à partir de la pratique citoyenne de l'espace, mais ce sont les diverses activités auxquelles elles se prêtent qui redéfinissent leur fonction même et qui insinuent des inscriptions possibles des individus dans la ville : une table n'est pas un abri et pourtant, un des utilisateurs des amarrages de SYN- l'a ainsi transformée. D'un autre côté, avec Christian Barré, par leur indétermination même, les images se prêtent à une multitude d'interprétations que seul le propriétaire de voiture (et de l'œuvre) peut déterminer, tout comme la destination finale et la trajectoire du dispositif. Malgré la présence d'informations incitant le « spectateur » à repenser sa relation humaine et spatiale à l'espace urbain, le développement du « projet » de Barré s'effectue à son insu et selon d'autres intentions. Il en va de même pour *SVDS* dont la trajectoire et le parasitage du système économique ne relèvent que du détenteur et ce, malgré la relation sémantique que suggère l'énoncé. Même chose pour l'objectif ultime de sa destruction : nous ne savons pas si les billets de banque ont été finalement détruits par la banque du Canada, bien que les billets contremarqués ne soient plus censés circuler dans le système monétaire. Nous attribuons plutôt leur disparition au développement du projet qui visait à disséminer l'œuvre dans le système des transactions quotidiennes. Autrement dit, le

³⁰¹ Pascal Nicolas-Le Strat, « L'écologie du projet », *op. cit.*, p. 77.

³⁰² *Ibid.*

concept de projet, élaboré par Nicolas-Le Strat et que nous appliquons ici à notre corpus, permet de comprendre l'ouverture de l'œuvre à des usages et des interprétations hétéroclites ainsi qu'à sa nécessité, pour fonctionner, d'incorporer des subjectivités que l'artiste ne peut déterminer d'avance.

Il nous semble donc que cette définition du projet corresponde à celle de l'intervention comme multiplicité interstitielle puisque celle-ci se délie de l'action linéaire pour introduire des réceptions et donc des réactions variées à travers des dispositifs aptes à générer des finalités qui révèlent des subjectivités hétérogènes, modifiant ainsi la visée initiale de l'œuvre et sa portée voulue. D'autre part, le sociologue aborde la notion de projet à partir de sa conduite qui « opère par traductions et déplacements successifs, en fonction des événements auxquels il se confronte ou des épreuves qu'il doit surmonter³⁰³ ». Ainsi, l'œuvre, portée par le flux de sa dissémination, doit composer avec d'autres situations imprévues qui engendrent alors de nouvelles aventures avec lesquelles elle doit négocier. Ceci a pour effet de multiplier la diversité des usages, des lieux et des interprétations auxquels elle se prête. Autrement dit, les objectifs et les visées d'une œuvre à caractère interstitiel se développent en fonction de la production d'un temps, d'un lieu et d'une implication que seuls ses « spectateurs » peuvent définir. Son développement laissé aux aléas de la réception plurielle et diversifiée permettrait donc d'envisager la multiplicité interstitielle en tant que réseau ouvert qui intègre à son fonctionnement la diversité des subjectivités individuelles et des qualités spatiales dans lesquelles l'œuvre apparaît. Cette « montée en puissance » s'acquiert alors au fil de ses déplacements corrélatifs et de ses implications variées. L'apparition spontanée et passagère de l'œuvre permettrait ainsi d'incorporer à son fonctionnement une plus grande diversité d'individus et de s'intégrer à même des environnements différents afin de croître en existence et de permettre à tout un chacun d'initier sa propre compréhension au sein d'un ensemble dispersé et décentralisé. Cette présence traduirait

³⁰³ *Ibid.*, p. 78.

également un mode d'incursion micropolitique propre à l'œuvre qui tend vers des « actes non généralisables, ne cherchant pas l'universalisation³⁰⁴ ». Autrement dit, le projet que nous tentons de définir ici porte, par l'entremise d'un processus de singularisation, sur un système dont les pouvoirs sont tout autant décentralisés qu'atomisés dans tous les champs des pratiques sociales. Concevoir les œuvres comme multiplicité interstitielle par l'intermédiaire du projet focaliserait donc sur la nature essentiellement ouverte des rapports sociaux et des activités quotidiennes où elles s'immiscent.

Enfin, l'indétermination même du projet nous permet d'expliquer ce qui motive son développement. En effet, celle-ci favorise l'intégration des données d'usages et d'interprétations diversifiées qui permettent au projet de progresser et « d'investir d'autres modalités d'existence, d'entrouvrir un nouvel horizon ou d'agencer différemment son fonctionnement³⁰⁵ ». En d'autres termes, le projet s'actualise au fil de ses développements usagers et interprétatifs, sans viser un objectif préalable pour ainsi laisser place aux initiatives des individus qui y prennent part. Au cours de ce processus, le projet intègre une pluralité de points de vue qui « se confrontent et qui lui permettent d'exister³⁰⁶ ». À cet effet, Bruno Latour nous éclaire particulièrement sur la nature même du projet, en soulignant qu'« à la naissance les projets sont tous mort-nés. Il faut leur ajouter de l'existence continûment, pour qu'ils prennent corps, qu'ils imposent leur cohérence grandissante à ceux qui les discutent ou qui s'y opposent. Aucun projet ne naît rentable, efficace, génial.³⁰⁷ »

Ainsi, à partir de la définition du concept de projet, nous comprenons qu'une intervention artistique prend corps dans la réalité collective grâce à des dispositifs que

³⁰⁴ Paul Ardenne, « Une brève autopsie de l'art politique », *L'art dans son moment politique*, p. 223.

³⁰⁵ Pascal Nicolas-Le Strat, *loc. cit.*, p. 78.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 79.

³⁰⁷ Bruno Latour, *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris, Éditions La Découverte, 1993, p. 72.

Nicolas-Le Strat qualifie de « disponibles » et qu'il relie aux « procédés, [aux] méthodologies, [aux] recommandations ...³⁰⁸» impliqués dans le projet. Ils correspondraient à ce que l'œuvre tente de réarticuler et de réorienter, c'est-à-dire à la « trame fonctionnelle de l'action³⁰⁹». Selon le sociologue, « les dispositifs [...] assurent la continuité d'une démarche, [alors que] la disponibilité, pour sa part, introduit des porosités³¹⁰». Si un projet se construit à partir des déplacements dont il se nourrit, c'est grâce aux implications qu'orientent les rapports entre les œuvres et leur contexte d'immixtion, leur permettant « d'intégrer de nouvelles attentes ou de composer avec un nouvel enjeu³¹¹». Par conséquent, le projet artistique se réalise par l'implication de l'œuvre à une situation ouverte, par les agencements qu'elle est capable de susciter et par son apparition spontanée auprès d'une pluralité d'individus dans autant d'espaces, lui accordant ainsi « une disponibilité maximale pour "accrocher" la participation et l'intérêt des personnes³¹²». Autrement dit, comprendre les œuvres de la multiplicité interstitielle en tant que dispositifs, c'est d'abord et avant tout suggérer qu'elles adoptent des méthodes ou, dans les termes de cette recherche, des tactiques lui permettant de s'insérer habilement dans le système des activités quotidiennes et d'intégrer, à même la rhétorique du projet, la pluralité des usages et des interprétations auxquels elles s'offrent. Elles se rendent disponibles, au sens où elles introduisent une « libéralité dans l'usage et la participation³¹³», en articulant et en acceptant les déviances de leurs sujets. Cette disponibilité, souligne Nicolas-Le Strat, « introduit des porosités³¹⁴» qui incorporent à la fois « une diversité de récits [et] libère[nt] les expériences à travers les nombreuses formes d'implication qui lui donnent sens³¹⁵». Le sociologue résume cette alliance entre le dispositif et sa disponibilité en soulignant que

³⁰⁸ Pascal Nicolas-Le Strat, *loc. cit.*, p. 84.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 82.

³¹² *Ibid.*, p. 84.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

« les dispositifs renvoient au projet tel qu'il s'organise et se régule, la disponibilité au projet tel qu'il se pratique et se vit³¹⁶ ». C'est donc dire que les dispositifs de disponibilité représentent à la fois le caractère fonctionnel des œuvres et le terrain où elles s'engagent. Leur multiplication dans le système des activités quotidiennes leur permet ainsi d'incorporer une pluralité de points de vue, que Nicolas-Le Strat qualifie de « récits » et qui déterminent le processus des implications individuelles dans un même projet ou, en d'autres mots, le processus de singularisation.

Cependant, la notion de dispositif peut s'avérer philosophiquement complexe. Nous suggérons donc de revenir à son analyse la plus contemporaine à partir du célèbre ouvrage de Giorgio Agamben *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Si Agamben définit le dispositif comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes et les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants³¹⁷ », c'est précisément en regard de Michel Foucault qui l'associe à une forme de « gouvernementalité » ou de « gouvernement des hommes³¹⁸ ». Par ces termes, Foucault tente de définir la relation entre les formes de pouvoir et les êtres vivants qui supposent « une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force³¹⁹ » et assurées par l'entremise de dispositifs. Ainsi, à partir de son origine foucaldienne, Agamben postule qu'il y a trois catégories qui forment la logique sociétale : « les êtres vivants (ou les substances) et les dispositifs. Entre les deux, comme tiers, les sujets. J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs³²⁰ ». Les sujets émergeraient donc des processus de subjectivation à partir des dispositifs qui « modèlent, contaminent ou

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot & Rivage, Coll. Rivages poche/Petite bibliothèque, 2007, p. 31.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 8. Giorgio Agamben semble relier l'apparition de ce terme en 1977, dans un entretien qui serait public dans *Dits et écrits*, volume III, p. 299 sq.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

³²⁰ *Ibid.*, p. 32.

contrôlent³²¹» les activités sociales. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est ce qu'Agamben élabore par la suite et qui permet de comprendre l'essence même du dispositif où se trouvent « un désir de bonheur humain, trop humain et la saisie comme la subjectivation de ce désir à l'intérieur d'une sphère séparée³²²», l'associant de la sorte à des mécanismes de gouvernementalité. Ainsi, si, à la base, le dispositif correspond à tout ce qui contrôle et répond aux besoins et désirs humains, « les dispositifs visent, à travers une série de pratiques et de discours, de savoirs et d'exercices, à la création de corps dociles mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus même de leur assujettissement³²³», ce par quoi les dispositifs représentent à la fois des mécanismes de gouvernement et des producteurs de subjectivation. De ce fait, les dispositifs de disponibilité, que nous tentons ici de relier au propos d'Agamben, proposent plutôt de restituer le dispositif à l'usage commun en le libérant de ses contraintes directives afin de faire émerger des sujets qui viendront non seulement reconfigurer les usages, mais aussi activer leurs subjectivités singulières. La disponibilité du dispositif se traduirait donc par sa prolifération, en ce sens que « [p]lus les dispositifs se font envahissants et disséminent leur pouvoir dans chaque secteur de notre vie, plus le gouvernement se trouve face à un élément insaisissable qui semble d'autant plus se soustraire à sa prise qu'il s'y soumet avec docilité.³²⁴» Cela recoupe les méthodes de la multiplicité interstitielle en tant qu'elle représente la diffusion d'une pluralité de dispositifs qui s'indexent à même les cadres normatifs régissant l'hétérogénéité sociale. Les œuvres s'introduisent, s'infiltrant et s'accaparent certains contextes ou formes de l'existence collective pour mieux en révéler les failles et donc, favoriser la production de nouvelles subjectivités en-dehors des conditions prépondérantes imposées par les mécanismes du pouvoir. Ainsi, les dispositifs de disponibilité rassemblent une diversité de pratiques et d'actions

³²¹ *Ibid.*, p. 31.

³²² *Ibid.*, p. 37.

³²³ *Ibid.*, p. 42.

³²⁴ *Ibid.*, p. 49.

fonctionnelles qui déterminent, *a priori*, des manières d'être et qui permettent de les prolonger, de les repenser ou de les altérer sous d'autres régimes sensibles de visibilité.

Les dispositifs de disponibilité se traduiraient donc par des éléments prélevés à même les productions socioculturelles, détournés de leur fonction initiales et disséminés dans divers espaces sociétaux afin d'augmenter le potentiel d'affirmation des sujets, individuels et collectifs. S'il y a disponibilité des dispositifs et possibilité de subjectivation, c'est alors en fonction de leur « emplacement » interstitiel, c'est-à-dire à partir de conditions générées par les désirs individuels. Par son caractère imprécis et pluriel, l'interstice permettrait ainsi de faire émerger, de manières autonome et multiple, différentes formes de subjectivation que traduisent l'usage et l'interprétation des œuvres.

En appliquant ces propos aux exemples de notre corpus, nous pouvons poser que les *Hypothèses d'amarrages* de SYN-, dont les tables de pique-nique se rendent disponibles par leur dissémination dans des espaces déconsidérés de la logique urbaine, s'élaborent à partir de la diversité de leurs usages, c'est-à-dire que ces éléments de mobilier reconfigurent la pratique de tels espaces à partir de la variété des expériences individuelles qui y prennent forme. Comme nous l'avons vu avec l'exemple de la table amarrée sur la rue Sherbrooke, celle-ci a pu servir d'abri de fortune autant que de mobilier urbain à usages variés ou intégrée à une autre intervention artistique, celle de l'ATSA, redéfinissant ainsi le champ des activités comprises dans l'espace urbain par ses usagers. Il en va de même pour les 42 cd-rom aimantés de Christian Barré, dont le caractère intrigant suscite une panoplie d'interprétations probables dues à l'indétermination des images et vidéos qui y sont présentées. Le fait que les spectateurs aient été choisis « par hasard » augmente également le potentiel de multiplication des points de vue, mais aussi de variabilité du projet et, éventuellement, d'enrichissement de l'expérience de la vie urbaine. Enfin, insaisissable de par sa nature aléatoire, *Survival Virus de Survie* s'incruste à même un dispositif d'activité économique pour y

injecter des déviances sémantiques à partir desquelles les consommateurs participent à un projet de subversion d'un dispositif de gouvernementalité. Puisque, pour un instant, le billet de banque lui appartient, le détenteur peut dorénavant réactiver les multiples possibles de l'œuvre : sa mise en circulation ainsi que son processus de subjectivation et de singularisation à travers un ensemble de consommateurs.

En regard des exemples de notre corpus, nous comprenons que, par leur relative disponibilité, les dispositifs réussissent à engager un ensemble d'individus hétérogènes dans des actions qui reconfigurent les activités du quotidien. Ne s'adressant pas, *a priori*, au public de l'art, les dispositifs parviennent à intégrer des formes d'intelligibilité extérieures au domaine artistique en infiltrant le champ des activités citoyennes. L'œuvre naît dans la saisie de ses dispersions, dans l'entrebâillement de ses significations possibles, dans la portée de ses expériences.

3.2 EXPÉRIENCES MICROLOGIQUES

Les expériences éprouvées par le contact d'une œuvre agissant par multiplicité interstitielle impliquent d'abord et avant tout un rapport explicite avec les structures qui ont permis sa diffusion. Par conséquent, celles-ci, que l'on pourrait comparer aux cadres normatifs que nous intégrons également à nos conduites, déterminent les formes d'engagements et d'implications des individus qui y prennent part. Ainsi, la logique de réception d'une œuvre interstitielle se définit à partir d'une certaine tension entre un système macro (associé à des formes de gouvernementalité) et des dispositifs micro (de par la diversité des expériences qu'ils engendrent) afin de permettre à leurs récepteurs de remettre en perspective leur assujettissement aux cadres normatifs. De plus, Nicolas-Le Strat souligne l'importance de ne pas disjoindre ces deux échelles de structures dans la compréhension de leur tension puisque celle-ci permet à l'expérience de l'œuvre de s'investir d'une pluralité de positions et de problématiques. Comme il le souligne : « Ni différence de taille, ni d'échelle mais bien une différence d'entrée en existence, une

différence dans la manière, pour une expérience, de constituer son existence.³²⁵» En effet, les rapports entre micro et macro produisent une multiplicité d'effets, de sens et de déplacements à partir desquels l'expérience s'élabore d'un point de vue réflexif et par lequel le récepteur de l'œuvre doit organiser, affirmer ou appuyer sa position. Cette tension qui lie le macro au micro permet donc à l'expérience de se constituer à partir de ce qu'elle intègre, mais aussi à partir de ce qui l'encadre.

Ainsi, si le micropolitique peut être associé au contexte et à la forme de l'expérience en tant que formule révélatrice de la fragmentation du politique, le concept du micrologique, que Nicolas-Le Strat associe à la portée de l'expérience, représente quant à lui « une mise en mouvement vive et incisive qui transcende les emprises institutionnelles (fonctionnement établi, règles acquises de longue date, idées communément partagées...) pour mieux les affronter, qui les déborde ou qui les contourne³²⁶». La portée micrologique d'une expérience consiste donc en une mise en tension qui altère la vivacité des situations en atténuant les rapports de force qui y sont originellement institués afin d'absorber et d'investir plus directement les dimensions variables et possibles qu'offrent les cadres normatifs. Ainsi, les expériences micrologiques sont à la fois déviantes et poreuses. Elles subvertissent et intègrent à la fois les normes ambiantes pour s'auto-légitimer. Elles les intègrent pour mieux les intensifier et ainsi mieux les contourner ou mieux les investir afin de les redéployer et de les resingulariser sous des formes d'appropriations subjectives.

C'est ce que nous avons tenté de démontrer dans l'analyse des œuvres de notre corpus en constatant que chacune d'elles se propulsaient à partir des cadres normatifs institués par les structures qu'elles infiltrent. Ainsi, les *Hypothèses d'amarrages* s'élaborent en fonction des interstices de l'espace urbain que produit la convoitise d'une urbanité

³²⁵ Pascal Nicolas-Le Strat, « Micrologie », *op. cit.*, p. 36.

³²⁶ *Ibid.*, p. 39.

cosmétique et qui, par l'entremise de dispositifs de disponibilité, permettent le redéploiement et la resingularisation de lieux désaffectés de la vie urbaine en encourageant différentes activités humaines à avoir cours au sein de tels types d'espaces. Plus les expériences qui y prennent part augmentent (en nombre et en intensité), plus les dispositifs s'auto-légitiment et réorientent les paramètres des normes qui ont été préalablement configurés par les instances décisionnelles d'aménagement urbain. C'est en ce sens qu'une intervention interstitielle resingularise les emprises institutionnelles, c'est-à-dire qu'elle libère des possibilités de reconfiguration de l'espace normé par l'accumulation de gestes, d'actions et de pensées qui viennent redéfinir les évidences que les formes de pouvoir tentent d'imposer. Par ailleurs, avec *Réfléchir par hasard...*, Christian Barré génère un processus de mise en tension entre le monde macro de l'espace public et le monde micro des expériences qui y prennent forme. En se basant sur des polarisations sociales généralisées (pauvres et riches) et en leur attribuant des espaces spécifiques (la rue pour les pauvres et la voiture Mercedes pour les riches), il intensifie et intègre à la fois des idées conformes aux standards socioéconomiques de l'espace public afin d'y inclure et d'y révéler des expériences individuelles qui remettent en perspective leur intégration dans un monde macro. Ici, nous pourrions reprendre tels quels les propos de Nicolas-Le Strat pour les appliquer à l'intervention de Barré : « Micro et macro se mettent à l'épreuve réciproquement : chaque plan se construit comme le révélateur de l'autre, comme son meilleur "analyseur" - un analyseur objectif, un processus d'analyse qui se construit objectivement dans le cours de l'action³²⁷ ». C'est dans ce processus d'action réflexive que se déploie le véritable projet politique de l'œuvre de Barré. Celle-ci fait « monter en intensité » la situation de chaque implication individuelle dans le processus de constitution d'un vécu. De par leur relative pensivité, les images présentées dans les cd-rom agissent dans la conjoncture en révélant la figure de son contraire afin que se produise une activité analytique sur le partage des temps et des espaces du lieu habité

³²⁷ *Ibid.*, p. 37.

collectivement. *Réfléchir par hasard...* s'offre comme un espace de rencontre des subjectivités, favorisant ainsi la production d'un véritable espace politique. Enfin, *SVDS* organise sa puissance et son intensité à partir du monde macro de l'organisation économique de la société afin de faire voir ses déviations possibles à partir d'un autre phénomène macro, celui de la circulation des billets de banque nécessaire au maintien du système économique, qui, sous l'impulsion du pouvoir d'achat, redéfinit une communauté dont la portée est micrologique. L'œuvre de Beauséjour ne se laisse pas ralentir par l'emprise économique sur l'organisation sociétale, mais en profite plutôt pour grandir en puissance et pour « monter en intensité » afin de révéler le pouvoir d'action que chacun détient. En insistant sur le système des activités humaines comprises à l'intérieur de la sphère économique, elle offre, en quelque sorte, un instantané de la société qui nous aide à mieux la comprendre et à mieux la réfléchir.

Ces observations appliquées nous permettent donc d'affirmer que la portée micrologique est bel et bien une forme de résistance face à la régulation sociétale, mais, en même temps, que les expériences qui en résultent intègrent les contraintes en place pour se redéfinir constamment. L'expérience micrologique « ne saurait contenir à l'intérieur de son propre développement toutes les questions qu'elle suscite³²⁸ ». Elle conserve un certain écart face à la situation qui l'a fait naître tout en se montrant poreuse aux multiples variantes dont elle est la cause. Elle accède aux situations les plus tenaces de l'organisation du corps social par la logique d'un « harcèlement du réel – une façon de l'interpeller sans relâche et sous différents angles³²⁹ » et qui contribue à son efficacité politique. Elle concourt ainsi à la production de nouvelles formes d'expérience du monde macro et à l'élaboration de processus originaux d'implication dans le réel. Elle nous libère des contraintes légales et spatiales pour nous permettre d'enrichir nos temporalités de vie et d'activité, en-dehors de ce qui est prévu dans nos

³²⁸ *Ibid.*, p. 41.

³²⁹ *Ibid.*, p. 42.

espaces de production socioculturelle. L'expérience micrologique est esthétique, au sens politique du terme, en tant qu'elle permet « un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience³³⁰ ». Elle singularise le temps d'usage d'un dispositif, en-dehors des limites abstraites du temps-profit, pour y générer des possibilités d'activités réflexives, analytiques et subjectives, au sens où les gestes et les pensées qui en résultent s'écartent de la logique productiviste pour y affirmer des singularités constitutives d'un monde commun. Elle contribue à élaborer une collectivité poreuse, sans cesse interpellée par des questions macro, à travers laquelle des subjectivités peuvent émerger.

Ouverture, porosité, intensification et distorsion des temps et des espaces sont donc les maîtres mots de l'expérience micrologique. Comprendre l'expérience issue des œuvres de la multiplicité interstitielle à partir de sa portée micrologique nous permet ainsi de concevoir son régime esthétique comme forme significative d'une sensibilité politique à partir de laquelle s'élabore une reconfiguration subjective et sensible de l'environnement qui nous dirige.

3.3 PRODUCTION DE SUBJECTIVITÉS

Comme nous venons de le voir, les expériences que permettent les œuvres agissant par multiplicité interstitielle se définissent à partir de la mise en action d'un processus de subjectivation qui s'élabore au sein des existences particulières issues d'un projet politique. Plus précisément, c'est en regard de la définition que donne Guattari de la subjectivité que nous pouvons entrevoir des possibilités expérientielles d'une œuvre comprise sous sa multiplicité interstitielle. Le philosophe définit ainsi la subjectivité comme « l'ensemble des conditions qui rendent possible que des instances

³³⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, p. 14.

individuelles et/ou collectives soient en position d'émerger comme Territoire existentiel sui-référentiel, en adjacence ou en rapport de délimitation avec une altérité elle-même subjective³³¹». Autrement dit, la subjectivité n'a d'occurrence que par la présence d'une autre subjectivité. Elle n'a de sens que dans un espace dissensuel où les êtres qui s'y retrouvent doivent constamment redéfinir leur point de vue par rapport à autrui. Ainsi, le projet politique de la multiplicité interstitielle se réalise au fil de ses implications et de ses engagements variés, qualificatif qui définit également ses participants auxquels appartiendra la tâche de définir, de délimiter, de caractériser et surtout de négocier ses paramètres. C'est précisément la raison pour laquelle il nous semble approprié d'analyser la question de la réception des œuvres de la multiplicité interstitielle non pas sous l'approche statistique d'une réalité vécue, mais plutôt sous la forme philosophique d'un processus de subjectivation et donc de singularisation.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, un projet politique n'a de valeur démocratique et émancipatoire qu'en fonction des antagonismes qui y ont cours. Plus précisément, Chantal Mouffe souligne l'importance cruciale de la mise en relation de subjectivités hétérogènes dans la constitution d'un projet politique puisqu'« en indiquant que la condition d'existence de toute identité est l'affirmation d'une différence, la détermination d'un autre qui va lui servir d'extérieur, elle permet de comprendre la permanence de l'antagonisme ainsi que ses conditions d'émergence³³²». Autrement dit, plus les conditions d'émergence d'un projet sont favorables à l'intégration de nouveaux acteurs, plus le projet gagne en subjectivation et plus il s'enrichit des autres existences qui y prennent position. Ainsi, la subjectivité passe par un désir de singularisation et d'individualisation afin de mieux articuler notre présence dans l'espace collectif. Elle procède par traduction d'intérêts divergents et fait émerger des agencements de « motifs et de motivations forcément différents [qui font] évoluer

³³¹ Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, p. 21.

³³² Chantal Mouffe, *Le politique et ses enjeux (Pour une démocratie plurielle)*, Paris, La Découverte/MAUSS, 1994, p. 13.

chacune de ces préférences particulières à travers leur confrontation démocratique, dans le mouvement même de l'action³³³». La subjectivité est donc un vecteur de prise de conscience qui procède par des implications variées et des engagements singuliers afin de permettre une réadaptation réelle ou symbolique au cœur des situations infiltrées. Elle déterritorialise les principes d'unification institués par les cadres normatifs afin de permettre à tous une place pondérée dans l'organisation d'un commun. Plus précisément, le processus de subjectivation permet de décontextualiser un ensemble de relations instituées dans un environnement donné pour les réactualiser dans d'autres contextes, à d'autres fins et pour d'autres régimes d'interprétation. Cela implique pour chacun d'élaborer ses propres signifiants de la situation pour les recomposer dans l'univers perceptif d'une écologie³³⁴ multiple. À ce sujet, Nicolas Bourriaud reprend les propos de Guattari en soutenant que :

Le processus de singularisation/individuation consiste précisément à intégrer ces signifiants dans des "territoires existentiels" personnels, en tant qu'outils servant à inventer de nouveaux rapports "au corps, au fantasme, au temps qui passe, aux mystères de la vie et de la mort", servant aussi à résister à l'uniformisation des pensées et des comportements.³³⁵

Ce processus, Bourriaud le qualifie de « subjectivité individuelle » en tant qu'elle se structure à partir des sensibilités qui s'intercalent dans les situations, qui les orientent vers d'autres régimes d'intelligibilité et qui déterminent des manières d'être. Elle est le résultat de dissensus et de mise à distance d'une situation donnée pour y révéler la pluralité des problèmes liés à son unification. Comme le souligne Rancière, « le dissensus remet en jeu [...] l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le

³³³ Pascal Nicolas-Le Strat, « L'écologie du projet », *op. cit.*, p. 81.

³³⁴ Le terme d'« écologie » est un néologisme inventé par Félix Guattari qui signifie à la fois notre rapport aux autres (écologie sociale), notre rapport à nous-même (écologie mentale) et notre rapport à notre environnement de vie (écologie urbaine). À ce sujet, voir Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, 73 p.

³³⁵ Nicolas Bourriaud, « Le paradigme esthétique (Félix Guattari et l'art) », *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, p. 95-96. L'auteur reprend les propos de Guattari dans Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 22.

partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun³³⁶». Le processus de subjectivation se constitue dans l'expérimentation d'un commun et la singularisation s'affirme à force de conjoncture, de réaction et de réception de paroles, d'actions ou de pensées extérieures acheminées par l'entremise de l'œuvre.

Au sein de l'expérience micrologique, la subjectivité comme processus de singularisation permet de comprendre le développement réceptif d'une œuvre interstitielle, au niveau de la production de sens, mais aussi au niveau de sa portée politique. On comprendra alors que l'indétermination même d'un projet permet la réalisation d'un ensemble de subjectivités individuelles qui s'articulent par rapport aux expériences qu'entrouvre l'œuvre. C'est le principe même de la disponibilité d'un dispositif qui permet son appropriation subjective et individuelle et qui, par la multiplication des œuvres, interfère dans les conjonctures qu'elle a créées en révélant les circonstances de sa mise en forme. Ainsi, l'expérience de l'œuvre s'élabore à partir de « la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté³³⁷». Même si les pratiques artistiques agissant par multiplicité interstitielle semblent se passer de lieu d'art, quoique deux des œuvres de notre corpus³³⁸ prennent forme au sein d'une programmation artistique et que toutes ont généré une documentation théorique abondante, on pourrait néanmoins appliquer ce type d'espace à l'interstice en tant qu'il représente le lieu de présentation, ou dans le cadre qui nous concerne, de dissémination de l'œuvre. Et c'est précisément dû à cette dissémination que l'on peut entrevoir des possibilités d'efficacité politique du dispositif et de son projet. Cette efficacité, note Rancière, « consiste d'abord en dispositions des

³³⁶ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, p. 55.

³³⁷ *Ibid.*, p. 63.

³³⁸ *Hypothèses d'amarrages* dans le cadre de la programmation *Les commensaux*, présentée au Centre des arts actuels SKOL et *Réfléchir par hasard pour un espace public agile* dans le cadre de la programmation ALICA présentée par le 3^e Impérial.

corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants³³⁹». Les œuvres de la multiplicité interstitielle se placent donc en situation réelle et délaissent les formes et les lieux de production artistique conventionnels en projetant une multiplicité de dispositifs auxquels un public non défini prendra part et révélera ainsi des implications et des engagements diffractés, pluriels et singuliers.

On comprend ainsi que la logique de réception d'une œuvre interstitielle participe à son développement. Les déviations interprétatives auxquelles elle est sujette indiquent son caractère poreux qui lui permet de révéler et de libérer la pluralité des expériences qui y prennent forme. C'est précisément la raison pour laquelle le public de la multiplicité interstitielle n'en est pas un compris dans la sphère homogène de l'art, mais qu'il est capté plutôt à même le flux des passages routiniers actualisés dans la sphère générique du social. Par leur dissémination, les dispositifs engagent leurs usagers dans leurs pratiques quotidiennes en leur permettant de repenser et de revoir les processus circonstanciels de leur inclusion ou de leur exclusion au sein d'une communauté donnée. La multiplication des dispositifs dans le réseau des cadres normatifs permet ainsi de relier des subjectivités divergentes constitutives d'un monde commun afin d'augmenter le potentiel de déploiement et de développement d'un projet artistique. En tant que moteur d'expérimentations politiques, ce dernier se présente sous un caractère à la fois poreux et distant face aux situations dans lesquelles il s'engage afin d'intégrer des subjectivités individuelles qui permettent à l'expérience de s'enrichir des temporalités de vie et d'activité par la pluralité des positions et des problématiques que le projet incorpore.

Les œuvres de la multiplicité interstitielle se traduisent donc par la diversité des situations, des contextes et des cadres normatifs qu'elles infiltrent et qu'elles

³³⁹ *Ibid.*, p. 61.

incorporent à leurs activités, mais aussi par la multiplication des dispositifs qui ont la particularité d'intégrer à leur parcours les vies singulières auxquelles ils s'adressent et qui révèlent un réseau d'existences à la fois diverses et partagées. Par cette dynamique, les œuvres visent à générer des espaces démocratiques, à permettre l'invention de nouvelles formes d'appropriation de contextes et d'espaces politiques et à produire des subjectivités individuelles aptes à reconfigurer « les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs³⁴⁰ ». Dès lors, la tactique interstitielle appelle à un rapport critique face aux expériences déterminantes en s'ouvrant au caractère indéterminé, ouvert, hétérogène et multiple du substrat social afin d'accéder à d'autres manières de participer à la logique sociétale.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 66.

CONCLUSION

En regard de l'analyse esthétique et pragmatique que nous en avons faite, nous croyons que le concept de multiplicité interstitielle permet de révéler la spécificité tactique d'un certain type d'art d'intervention. Suite à notre hypothèse de départ, nous comprenons donc que la diffusion d'une pluralité de dispositifs dans les interstices des cadres normatifs permet de générer des potentiels d'appropriation citoyenne de l'espace public en révélant les paramètres d'un état particulier d'une communauté ou d'un contexte donnés. De plus, le concept de multiplicité interstitielle se conçoit à un niveau politique en ce sens que les œuvres qui en sont issues impliquent une volonté de « rupture avec l'ordonnancement classique de la ville³⁴¹ » en expérimentant « la critique de l'art par la quotidienneté et la quotidienneté par l'art, celle des sphères politiques par la pratique sociale quotidienne et inversement³⁴² ». C'est en générant des expériences sensibles que les œuvres de la multiplicité interstitielle proposent des manières de réorienter et de réintégrer les individus dans des processus d'appropriation des espaces communs. La multiplicité interstitielle s'aborde donc, en premier lieu, sous sa définition spatiale en tant qu'immixtion des œuvres dans les brèches de divers contextes urbains, sociaux, politiques ou économiques pour, ensuite, ouvrir vers des perspectives d'intégration du public à la production de subjectivités au sein même des procédures de régulation spatiale et sociétale. Pour ce faire, une approche interdisciplinaire de l'ordre de la sociologie, de l'histoire de l'art et de la philosophie de l'esthétique nous a permis d'aborder à la fois les contextes et la réception des œuvres de la multiplicité interstitielle afin de mettre en lumière leurs potentialités pragmatiques.

³⁴¹ Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », *op. cit.*, p. 18.

³⁴² Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne 2 – Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche éditeur, 1961, p. 25 cité dans *Ibid.*

Pour y arriver, nous avons dû, au premier chapitre, dresser le portrait historique de l'art d'intervention afin d'en déterminer la spécificité politique. Celle-ci se traduirait par des actions micropolitiques qui révéleraient la décentralisation et le caractère réticulaire des cadres normatifs et de l'expansion urbaine. Par occurrence, ce phénomène de décentralisation entraînerait la multiplication et la diversification des formes d'implication et d'engagement dans la société. L'art d'intervention, sous son caractère micropolitique, s'indexerait donc à même cette fragmentation afin d'intégrer un nouveau public de l'art à partir de son caractère hétérogène. Les œuvres qui en découlent indiqueraient alors une tendance commune à brouiller le domaine des compétences artistiques pour mieux s'intégrer au quotidien, ce que Jacques Rancière a adéquatement qualifié d'indécidabilité de l'art. Ceci nous a amené à distinguer, à partir des manières d'adresse à l'Autre, différentes tactiques interventionnistes dont les œuvres participent à la transmission ou à la production d'expériences sensibles. Les interventions priorisant les tactiques activistes semblent ainsi mettre en scène la sensibilité politique de l'artiste dans l'espace public alors que celles privilégiant des tactiques participatives et/ou collaboratives organisent des situations de rencontre qui produisent des expériences symboliques du monde commun; les tactiques interstitielles, quant à elles, visent à incorporer à leur fonctionnement la réalité qu'elles détournent. C'est à cette dernière que notre champ d'étude s'est arrêté afin de démontrer à la fois les moyens et les lieux de diffusion d'une pluralité de pratiques agissant communément comme multiplicité interstitielle. Nous avons ainsi pu remarquer que le concept de multiplicité interstitielle se définissait à la fois politiquement et esthétiquement. Politiquement puisqu'elle traduit une rupture avec les processus de régulation de l'espace public et esthétiquement parce que les œuvres qui en résultent se définissent sous forme de production d'expériences sensibles qui s'attachent à leurs conditions d'existence afin d'offrir d'autres opportunités d'inscription et d'engagement dans les environnements sociaux et urbains. La multiplicité interstitielle révélerait ainsi une attitude de résistance, au sens où Foucault la définit, en s'incorporant à même les formes de vie qu'elle libère. Pour comprendre

les manières dont les œuvres s'intègrent dans des contextes caractérisés par leur hétérogénéité, il nous a fallu définir la ville contemporaine en tant que ville-réseau qui révèle une organisation, voire une programmation par les appareils de pouvoir, de la coprésence et de la coexistence d'individus étrangers sur un même territoire, et dont découle une diversité de moyens de contrôler la pluralité des désirs, des productions et des besoins qui y prennent forme. Traiter la ville en tant que réseau nous a donc permis d'assigner un sens et un rôle à l'interstice en tant que lieu de connectivité potentielle où s'élaborent des formes de perception, d'affirmation ou de vécu de l'espace collectif en-dehors des normes prescrites.

Dans cette optique, la multiplicité interstitielle se définit en tant que processus dynamique de mises en relation entre un espace-temps et une réalité engendrés par un ensemble de subjectivités. Le caractère incontrôlable et impromptu des interstices permettrait ainsi de contourner les cadres normatifs de l'espace public afin de reconfigurer les manières de vivre la ville et de s'intégrer à la société qui la compose. La multiplication des dispositifs artistiques permettrait alors d'incorporer une pluralité de subjectivités au sein d'un même projet afin d'élaborer des espaces de dissensus qui visent à reconfigurer les évidences prescrites. L'interstice se présente donc comme un espace de relations humaines qui suggère d'autres possibilités d'échange et, éventuellement, d'intersubjectivités qui réintègrent des hypothèses de viabilité et de praticabilité citoyenne. Autrement dit, la tactique interstitielle ravive notre intérêt dans les pratiques quotidiennes afin d'y inscrire d'autres usages et d'autres implications potentiels.

Puisque le but de cette recherche ne consistait pas à proposer une taxonomie ou un classement des pratiques interventionnistes, mais bien à comprendre l'une de ses tactiques particulières, nous avons, en deuxième chapitre, observé trois œuvres qui révèlent autant d'expressions différentes de l'interstice : urbaine, sociale et économique. Les *Hypothèses d'amarrages* (2001 - ...) de SYN- s'incrémentent dans les

terrains vagues de la métropole québécoise en révélant le caractère interstitiel des espaces déconsidérés de la programmation urbaine. Au fil de notre démonstration, nous avons pu comprendre à la fois ce qui caractérise de tels espaces et les modalités de (ré)insertion des citoyens dans ces mêmes espaces. En vérifiant les potentiels d'émergence de l'appropriation citoyenne, les tables de pique-nique de SYN- invitaient les individus à « agir » dans des espaces détachés de la pratique urbaine afin d'enrichir les lieux d'amarrages des existences qui y prennent forme. Par la multiplicité des tables de pique-nique sur le territoire montréalais, ces dispositifs ont sondé la capacité d'activation des brèches de la métropole tout en expérimentant et en réactualisant les fragments possibles du domaine public.

Avec *Réfléchir par hasard pour un espace public agile* (2001), Christian Barré a révélé le caractère socialement dichotomique de la ville en tant qu'espace de communication dans lequel des individus différents gravitent et transitent sans nécessairement interagir, révélant par le fait même l'attitude solitaire du citoyen contemporain. À partir du détournement de stratégies publicitaires, de la subversion d'un dispositif relationnel et d'une mise en scène imagière qui ouvre sur des relations virtuelles antagonistes, Barré permettait à ses sujets de reconfigurer leur présence sur leur propre territoire en leur offrant une occasion de repenser leurs modalités d'inscription dans la ville. L'œuvre tentait ainsi d'initier un espace de subjectivation sur les disparités sociales et spatiales instituées dans la ville pour proposer des expériences esthétiques impliquant l'affirmation des individus à partir d'un processus d'intelligibilité de l'espace collectif. L'œuvre de Barré nous informait alors sur les qualités sensibles de l'interstice par sa capacité d'instaurer des espaces dissensuels qui « remet[tent] en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun³⁴³ ». L'œuvre de Barré nous indiquait par là le processus de subjectivation politique de la

³⁴³ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, p. 55.

multiplicité interstitielle en tant qu'investigateur de « l'intelligence collective de l'émancipation³⁴⁴ », non pas en réaction face à son assujettissement à des rôles et des positions confinés, mais plutôt en tant que possibilité « de reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable [de] modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités³⁴⁵ ». Avec l'exemple de *Réfléchir par hasard pour un espace public agile*, nous avons donc réalisé l'importance d'introduire les notions d'antagonisme et de dissensus au cœur de la logique interstitielle.

Enfin, l'exemple de *Survival Virus de Survie* (1991 – 1999) a dévoilé les modalités d'existence de l'interstice dans le monde économique. L'œuvre, de par son infiltration dans les transactions quotidiennes, a subverti la fonction opératoire des échanges économiques en soulevant le caractère insidieux de la circulation monétaire. Ce dernier cas s'avérerait nécessaire à notre étude puisqu'il nous a permis de définir un état particulier d'une société axée sur la productivité et l'atteinte de profit personnel, alors que le propos même de l'énoncé nous a permis d'exemplifier les modalités aléatoires, voire exponentielles, de l'acte de diffusion propre à la multiplicité interstitielle. La propagation d'un énoncé métaphorique renvoyant au statut particulier de l'argent dans notre société s'est alors imposée comme tactique de résistance, c'est-à-dire en tant que reflet détourné de la société capitaliste. *SVDS* démontrait ainsi l'une des conditions d'inscription des œuvres de la multiplicité interstitielle dans les pratiques du quotidien en s'inscrivant à même un dispositif qui en détermine le fonctionnement et dont l'appareillage sémantique libère d'autres formes de représentation du sensible. L'œuvre opérait à l'intérieur de l'une des structures de domination sociétale pour mieux y révéler sa consistance et ainsi agir avec persistance dans les conjonctures qu'offre l'organisme économique.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*

En somme, l'application des concepts de la multiplicité interstitielle à notre corpus d'œuvres nous a permis d'accéder aux prémisses de sa forme pragmatique. C'est ainsi qu'en troisième chapitre nous avons pu approfondir la notion de multiplicité interstitielle en regard de concepts philosophiques qui, combinés à ceux de la sociologie de Pascal Nicolas-Le Strat, jaugent le potentiel d'efficacité esthétique de ce type de tactique. En abordant l'idée de l'œuvre en tant que projet ainsi que l'œuvre et ses procédés de dissémination multi-parcellaire en tant que dispositif de disponibilité, nous avons pu comprendre ses modalités de réception par un public extérieur au domaine artistique à partir duquel les œuvres génèrent des processus de subjectivation autres que ceux prescrits dans les cadres normatifs de la vie sociale. Pour ce faire, il nous a fallu revenir à l'essence même de l'œuvre qui, grâce à ses caractéristiques poreuses, intègre à son fonctionnement une pluralité de pratiques individuelles de l'espace. En s'immisçant à même ces situations, les œuvres sollicitent leur contexte d'action et incorporent à leur développement une pluralité de points de vue. Elles explorent un état particulier du monde en assimilant ses composantes et en se réorientant constamment au fil des rapports entre elles-mêmes et le « spectateur ». Cette ouverture de l'œuvre vise ainsi à intégrer et à libérer des possibilités d'affirmation ou d'interprétation individuelle des paramètres perceptifs de l'espace public. Cela concourt à la production d'expériences à portée micrologique en tant qu'elles engendrent des processus de subjectivation définies sous l'angle d'engagement protéiformes, d'implications et de liaisons expérientielles au sein même des distorsions politiques et cognitives.

Il s'avère donc pertinent d'aborder le concept de multiplicité interstitielle à partir de la réception des œuvres, puisqu'étant donné leur renoncement aux paramètres de visibilité artistique traditionnels au profit d'une efficacité esthétique, l'analyse du régime de réception souligne à la fois la portée et les tensions qui s'incarnent dans les œuvres et dans leur relation à nos environnements de vie. L'art est depuis longtemps sorti de ses lieux consacrés, mais sous le mode de la multiplicité interstitielle, il génère des

expériences aptes à nous faire éprouver notre proximité au sein de nos capacités individuelles et collectives. La multiplicité interstitielle s'avère une tactique efficace pour entamer des perspectives de réappropriation de nos espaces normés et ainsi laisser libre cours aux « procédures de la créativité quotidienne³⁴⁶ ». Autrement dit, les œuvres apparaissent là où on les attend le moins, explorant le pouls de nos gestes et conduites les plus quotidiens.

Bien que le concept de Pascal Nicolas-Le Strat ne soit apparu qu'en 2005, il serait intéressant d'observer les paramètres d'inscription des œuvres à la lumière de cette notion afin de mieux cerner la pratique interventionniste dans sa manifestation actuelle. Pour ce faire, il nous faudrait nous éloigner du cadre géographique de notre recherche pour rendre compte de la spécificité tactique d'un type d'art d'intervention et ce, à l'échelle mondiale. Ceci nous permettrait, entre autres, de jauger le renouvellement du langage esthétique des formes d'art technologique, numérique et virtuel qui semblent constamment redéfinir les paramètres spatiaux de l'interstice. Depuis le début des années 2000, en effet, nous assistons à différentes formes de *hacking* (The Yes Men), de mise en réseau des capacités citoyennes de transformation du monde (Adaptive Actions) et de pratiques DIY (*Do it yourself*) qui visent à intégrer de nouveaux modes d'inscription des individus dans le réel et à affirmer des présences constitutives du monde commun. La mise en réseau des initiatives citoyennes permet ainsi un échange rapide et constant des idées collectives afin d'inciter à porter un regard attentif sur le monde que nous habitons et à y proposer d'autres manières de le construire. L'exposition *Uneven Growth : Tactical Urbanisms for Expanding Megacities* tenue aux galeries de l'architecture et du design, au MoMA³⁴⁷, démontre bien ce nouvel engouement pour les pratiques de réappropriation citoyenne. Cette exposition rassemblait des groupes de chercheurs et de praticiens interdisciplinaires (architectes,

³⁴⁶ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. XXXIX.

³⁴⁷ Exposition qui s'est tenue du 22 novembre 2014 au 25 mai 2015.

designers, artistes, urbanistes, etc.) afin de participer au débat et à la réflexion sur l'expansion des mégapoles telles que Hong Kong, Istanbul, Lagos, Mumbai, New York et Rio de Janeiro ainsi qu'à interroger les manières de s'y inscrire de façon durable et significative. L'engouement pour ces pratiques est en pleine effervescence et bien que certaines d'entre elles soient inscrites dans le registre de l'histoire de l'art, d'autres y sont difficilement associables en raison de leur caractère anonyme, organisationnel ou communautaire. Alors que certains artistes préfèrent adhérer à des formes de conscience citoyenne, les citoyens, eux, confirment la pertinence de ce type d'action dans nos collectivités en participant à l'élaboration d'une multiplicité d'appropriation des interstices. Il est à rappeler que le concept de multiplicité interstitielle en est un sociologique et qu'il permet de comprendre les modes de fonctionnement et de développement de la pratique urbaine marginale. L'art d'intervention voit constamment s'assembler de nouvelles pratiques sous son appellation. Il nous appartient maintenant d'apprendre à les connaître pour mieux s'expliquer leur présence dans notre quotidien.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot & Rivage, Coll. Rivages poche/Petite bibliothèque, 2007, 50 p.

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.

ARDENNE, Paul, *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstances*, Bruxelles, La lettre volée, 1999, 416 p.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001, 123 p.

CAILLET, Aline, *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008, 141 p.

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 350 p.

DEUTSCHE, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MIT Press, 1996, 394 p.

FOUCAULT, Michel, « Le sujet et le pouvoir », dans *Dits et écrits 1954-1988 : Tome II : 1976-1988*, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1041-1062.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits 1954-1988 : Tome II : 1976-1988*, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2001, p. 1571-1581.

GILSOUL, Sarah, « L'art relationnel ou le détournement de l'espace critique de l'art », dans Évelyne Toussaint (dir.), *La fonction critique de l'art : Dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles, La lettre volée, 2009, p. 141-151.

GUATTARI, Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, 186 p.

- GUATTARI, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, 73 p.
- HABERMAS, Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988, 324 p.
- HARDT, Michael et Antonio NEGRI, *Empire*, Cambridge et Londres, Presse de l'Université d'Harvard, 2000, 478 p.
- JACOB, Louis, « Spectacles spécifiques : Critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », *Sociologie et société*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 125-150.
- KESTER, Grant H., *Conversation pieces : community and communication in modern art*, Berkeley, Presse de l'Université de Californie, 2004, 239 p.
- KLEIN, Naomi, *No logo. La tyrannie des marques*, Montréal, Leméac / Arles, Actes Sud, 2001, 573 p.
- KWON, Miwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002, 218 p.
- LACHAUD, Jean-Marc, « De la dimension politique de l'art », dans Éric Van Essche (dir.), *Les formes contemporaines de l'art engagé*, Bruxelles, La lettre volée, 2006, p. 33-46.
- LACY, Suzanne (dir.), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995, 293 p.
- LAPOUREUX, Ève, *Art et politique : Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009, 268 p.
- LATOUR, Bruno, *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris, Éditions La Découverte, 1993, 314 p.
- LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne 2 – Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche éditeur, 1961, 360 p.
- LEFEBVRE, Henri, *Le droit à la ville*, suivi de *Espace et politique*, Paris, Anthropos, 1968 et 1972, 280 p.
- LÉVESQUE, Luc, « Entre lieux et non-lieux vers une approche interstitielle du paysage », dans Sylvette BABIN (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Esse, Montréal, 2005, p. 38-63.

- LÉVESQUE, Luc, « Le jeu comme "interstice social". À propos d'une expérience d'intervention ludique à Paris », dans Maude Bonenfant et Charles Perraton (dir.), *Vivre ensemble dans l'espace public*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 193-203.
- Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l'Architecture et du Patrimoine, Bureau de la Recherche architectural, urbaine et paysagère. Éric Lengereau, Panos Mantzlaras, Nicolas Tixier *et al.* (dir.), 2004 – 2005, « Art, architecture et paysages. Programme interdisciplinaire de recherche », Paris, 97 p.
- MOUFFE, Chantal, *Le politique et ses enjeux (Pour une démocratie plurielle)*, Paris, La Découverte/MAUSS, 1994, 175 p.
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal, *Expérimentations politiques*, Montpellier, Fulenn, 2007, 110 p.
- PIGNARRE, Philippe et Isabelle STENGERS, *La sorcellerie capitaliste – Pratiques de désenvoûtement*, Paris, La Découverte, 2005, 238 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, 74 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, 145 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 172 p.
- RICHARD, Alain-Martin, « L'art comme non-lieu », *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les éditions Esse, 2005, p. 64-75.
- ST-GELAIS, Thérèse (dir.), *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, 2008, 296 p.
- UZEL, Jean-Philippe, « L'art situé : quelques pratiques non-éthiques d'art actuel », dans Sébastien Biset (dir.), *(SIC) Livre III, Esthétiques de la situation*, Bruxelles, Les Presses du réel, 2009, p. 29-44.
- VANDER GUCHT, Daniel, « Figures de l'engagement citoyen de l'artiste : entre activisme politique et art relationnel », *Énonciation artistique et socialité*, sous la direction de Sylvain Fagot et Jean-Philippe Uzel, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 123-134.

Articles de périodiques

BEAUSÉJOUR, Mathieu, Wanda B. CAMPBELL et Luc LÉVESQUE, « S.V.d.S : virus de survie », *Inter : art actuel*, n° 61, hiver 1995, p. 20-21.

BISHOP, Claire, « Antagonism and Relational Aesthetics », *OCTOBER*, n° 110, Automne 2004, p. 51-79.

BOIVIN, Julie, « Horatio Nelson 1758-2002 », *Esse*, n° 47, 2002, p. 22-23.

BOIVIN, Julie, « L'adresse à l'autre et la production de sens public », *Inter : art actuel*, n° 89, 2005, p. 30-36.

DUHAMEL, Patrice, « Internationale Virologie Numismatique », *Para-para*, n° 003, été 2001, p. 3-4.

DULGUEROVA, Elitza, « La galerie lieu communautaire », *Inter : art actuel*, n° 80, 2001-2002, p. 52-53.

JACOB, Louis, « SYN-, randonnée dans la ville intérieure », *Parachute*, n° 118, 2005, p. 84-102.

JOOS, Jean-Ernest, « Communauté et relations plurielles : dialogue entre les philosophes et les artistes », *Parachute : revue d'art contemporain*, n° 100, Octobre – Décembre 2000, p. 44-55.

LAMOUREUX, Ève, « Arts visuels et pratique d'intervention : retour de l'engagement sociopolitique? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 113, (4) 2004, p. 121-124.

LÉVESQUE, Luc, « Entre lieux et non-lieux vers une approche interstitielle du paysage », *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Esse, Montréal, 2005, p. 38-51.

LÉVESQUE, Luc, « Intervention mobilière et vie urbaine : notes intercalaires sur un processus d'amarrages », *Inter : art actuel*, n° 85, 2003, p. 56-59.

MARCIL, Ianik, « Mathieu Beauséjour dans la fournaise ardente », *Artichaut*, vol. 12, n° 1, automne 2010, p. 7-9.

LOUBIER, Patrice, « Du signe sauvage : notes sur l'intervention urbaine », *Inter : art actuel*, n° 59, 1994, p. 32-33.

LOUBIER, Patrice, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, n° 101, Janvier-Mars 2001, p. 99-105.

- LOUBIER, Patrice, « Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive », *Inter : art actuel*, no 81, 2002, p. 12-17.
- PARÉ, Louis-André, « Survival Virus de Survie et S.V.D.V. », *IMPOSTURE*, n° 7, 1993, p. 51-57.
- PELLETIER, Sonia, « Survival virus de survie, 9^e rapport annuel », *Inter : art actuel*, n° 76, 2000, p. 40.
- PELLETIER, Sonia, « Christian Barré : Des stratégies entre le rêve et la réalité », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 216, 2007, p. 8-10.
- PERRIN, Jean-François, « Jean-Paul Sermain, Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination », *Féeries*, 1 | 2004, p. 198-202.
- PETRESCU, Doina *et al.*, « Agir urbain », *Multitudes*, 2007/4, n° 31, p. 11-15.
- RICHARD, Alain-Martin, « Énoncés généraux, matériau : manœuvre », *Inter : art actuel*, n° 51, 1990, p. III.
- SIOUI DURAND, Guy, « Quand les attitudes d'art deviennent stratégies », *Inter : art actuel*, n° 81, 2002, p. 20-23.
- WRIGHT, Stephen, « Vers un art sans spectateur », dans COUSIN, Saskia *et al.*, *Le Sens de l'usine*, Paris, Créaphis, p. 222-225.

Catalogues d'exposition

- ALAIN, Danyèle (dir.), *ALICA : Alliance pour la circulation de l'art*, Granby, 3^e Impérial, Centre d'essai en art actuel, 2003, 112 p.
- BARRÉ, Christian, « En cela "l'exclu"... », dans Réal Lussier (dir.), *Territoires urbains* (catalogue d'exposition), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p. 18-23.
- BEAUSÉJOUR, Mathieu, Ianik MARCIL et Bernard SCHÜTZE, *Persistance* (catalogue d'exposition), Montréal, Quartier Éphémère, 2007, 143 p.
- BELLAVANCE, Guy, « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations », dans Marie FRASER (dir.), *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, (catalogue d'exposition), Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 1999, p. 125-139.

- GUERRERA, Massimo, « Les vivres de nos paysages internes », dans Patrice LOUBIER et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstance* (catalogue d'exposition), Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001, p. 113-118.
- JACOB, Louis, « Dans l'attente de vivre », dans Patrice LOUBIER et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstance* (catalogue d'exposition), Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001, p. 47-50.
- JEAN, Marie-Josée, « Interférences », *Le Mois de la Photo à Montréal, septembre 2001 : Le pouvoir de l'image* (Catalogue d'exposition), Montréal, Vox Centre de diffusion de la photographie, 2001, p. 31-37.
- LÉVESQUE, Luc, « Du terrain vague à l'interstitiel : quelques trajectoires d'invention paysagères », dans Stéphane BERTRAND (dir.), *Reconnaître le terrain : 19 inflexions au terrain vague* (catalogue d'exposition), AXENÉO7, 2005, p. 47-51.
- LOUBIER, Patrice et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstance* (catalogue d'exposition), Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001, 243 p.
- LUSSIER, Réal, « Dans la ville, des individus », *Territoires urbains* (catalogue d'exposition), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, 88 p.
- PELLETIER, Sonia, « ALICA : Une brèche collective vers d'autres territoires utopiques », dans Danyèle ALAIN (dir.), *ALICA : Alliance pour la circulation de l'art*, Granby, 3^e Impérial, Centre d'essai en art actuel, 2003, p. 6-7.
- PELLETIER, Sonia, « Christian Barré / En-soi », dans Danyèle ALAIN (dir.), *Supra-rural 1999-2000* (catalogue d'exposition), Granby, 3^e Impérial Centre d'essai en art actuel, 2002, p. 8-11.
- SANS, Jérôme (dir.), *Hardcore. Vers un nouvel activisme* (catalogue d'exposition), Paris, Palais de Tokyo / Cercle d'Art, 2003, 208 p.
- SHOLETTE, Gregory et Nato THOMPSON (dir.), *The Interventionists : User's Manual to the Creative Disruption of Everyday Life* (catalogue d'exposition), North Adam (Massachusetts), MASS MoCA, 2004, n.p.

Mémoire

GOSSSELIN-TURCOTTE, Gabrièle, « Les pratiques relationnelles au Québec reconsidérées en fonction des réseaux d'échanges : la ville contemporaine et l'économie », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 141 p.

Archives

Artex, « Christian Barré : Médiation », boîte d'archives numéro 410, Montréal.

Artex, « Internationale Virologie Numismatique », boîte d'archives numéro 410, Montréal.

Entrevues avec artistes

RIVARD, Nicolas, *Entrevue avec Christian Barré*. Montréal, 10 mars 2014.

RIVARD, Nicolas, *Entrevue avec Jean-Maxime Dufresne*. Montréal, 26 février 2014.

RIVARD, Nicolas, *Entrevue avec Mathieu Beauséjour*. Montréal, 2 avril 2014.

Sites Internet

3^e impérial, centre d'essai en art actuel, « Historique », dans *3^e impérial, centre d'essai en art actuel*. En ligne. < <http://3e-imperial.org/historique> >. Consulté le 23 avril 2015.

3^e impérial, centre d'essai en art actuel, « Forum Les pratiques infiltrantes », dans *3^e impérial, centre d'essai en art actuel*. En ligne.
< <http://d7.3e-imperial.org/artistes/forum-les-pratiques-infiltrantes> >. Consulté le 25 avril 2015.

ATSA, « État d'urgence 2002 », dans *ATSA*. En ligne.
< <http://atsa.qc.ca/etat-d-urgence-2002> >. Consulté le 8 janvier 2015.

Banque du Canada, 22 janvier 2001. En ligne.
< <http://www.banqueducanada.ca/2001/01/avenir-economique-canada-lecons-a-tirer/> >. Consulté le 26 janvier 2015.

BARRÉ, CHRISTIAN, *Réfléchir par hasard pour un espace public agile*. En ligne.
< <http://christianbarre.ca/mercedes.html> >. Consulté le 21 janvier 2015.

Centre Canadien d'architecture, « À Propos d'Actions ». En ligne.
< <http://cca-actions.org/fr/a-propos> >. Consulté le 6 juillet 2015.

CÔTÉ, Jean-François et Maude PUGLIESE, « L'exposition Espace mobile à la Galerie VOX, de Montréal : régénération esthétique de l'espace public aux marges du politique », dans *Études de communication*, n° 31, 2008, p. 4. En ligne.
< <http://edc.revues.org/730> >. Consulté le 6 juillet 2015.

DARE-DARE, « Mandat », dans *DARE-DARE*. En ligne.
< <http://dare-dare.org/fr/le-centre/mandat> >. Consulté le 23 avril 2015.

DECK, François *et al.*, « Interstices urbains temporaires, espace interculturels en chantier, lieux de proximité. Programme interdisciplinaire de recherche "Art, architecture et paysage" », dans *Activités de recherche et publications de Pascal Nicolas-Le Strat*, Montpellier, ISCRA / Paris, RDS, ReDESIGN_studio, 2005, p. 3. En ligne. < www.iscra.fr/fichier.php?id=118 >. Consulté le 13 janvier 2015.

Folie/Culture, « À propos », dans *Folie/Culture*. En ligne.
< <http://folieculture.org/fr/folieculture/a-propos/> >. Consulté le 23 avril 2015.

GUATTARI, Félix, *Le Capitalisme Mondial Intégré et la révolution moléculaire*, dans *Revue Chimères*, Paris, p. 1-9. En ligne. < http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/cmi.pdf >. Consulté le 2 novembre 2015.

Infractions relatives à la monnaie, Loi C-46, article 448, 15 décembre 2014. En ligne.
< <http://lois-laws.justice.gc.ca/fra/lois/C-46/page-211.html#docCont> >. Consulté le 26 janvier 2015.

LÉVESQUE, Luc, « Des paysages interstitiels comme ressources. Quelques réflexions à propos d'une tactique d'intervention mobilière », dans *Atelier d'exploration urbaine SYN-*, 2003. En ligne.
< http://amarrages.com/amarrages/amar_textes/amar_textes.html >. Consulté le 19 janvier 2015.

Museum of Modern Art, « Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities », dans *MoMA*, New York, 2014. En ligne.
< <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1438?lang=en> >. Consulté le 22 juillet 2015.

NICOLAS-LE STRAT, Pascal, « Micropolitiques des usages », dans *Activités de recherche et publications de Pascal Nicolas-Le Strat*, 2008. En ligne.

< <http://www.le-commun.fr/index.php?page=micropolitiques-des-usages> >.

Consulté le 31 juillet 2014.

NICOLAS-LE STRAT, Pascal, « Un projet d'Éco-urbanité. L'expérience d'ECObbox dans le quartier La Chapelle à Paris. Constitution et agencement du projet », dans *Activités de recherche et publication de Pascal Nicolas-Le Strat, Notes et Études* no 4, Juillet 2004. En ligne.

< <http://www.le-commun.fr/uploads/File/Textes/PNLSECObox.pdf> >. Consulté le 13 juin 2016.

Futura-sciences, « Rétrovirus », 2015. En ligne.

< <http://www.futura-sciences.com/magazines/sante/infos/dico/d/medecine-retrovirus-249/> >. Consulté le 26 janvier 2015.

SYN-, « Hypothèses d'insertions », dans *Atelier d'exploration urbaine SYN-*, 2002-2009. En ligne. < <http://www.amarrages.com/hypothesesinsertions.html> >.

Consulté le 20 janvier 2015.

SYN-, « Table (T1) sur place », dans *Atelier d'exploration urbaine SYN-*, 2003-2004. En ligne. < http://www.amarrages.com/amarrages/01_papineau/2004.html >.

Consulté le 19 janvier 2015.

SYN-, « Table (T11) disparue », dans *Atelier d'exploration urbaine SYN-*, 2003-2004. En ligne. < http://www.amarrages.com/amarrages/09_sherbrooke1/2003.html >.

Consulté le 19 janvier 2015.

THIESSEN, Gordon, « L'avenir économique du Canada : les leçons à tirer des années 1990 », dans *Banque du Canada*, 22 janvier 2001. En ligne.

< <http://www.banqueducanada.ca/2001/01/avenir-economique-canada-lecons-a-tirer/> >. Consulté le 26 janvier 2015.

WAHLER, Marc-Olivier, « ESS Historique », dans *Expositions suisses de sculpture Bienne*, 2000. En ligne. < <http://www.ess-spa.ch/historique/2000/wahler.html> >.